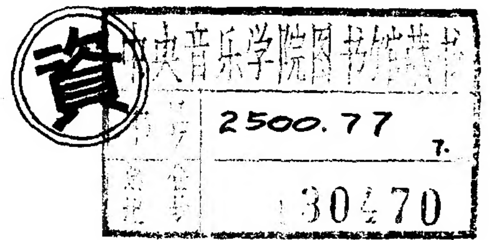
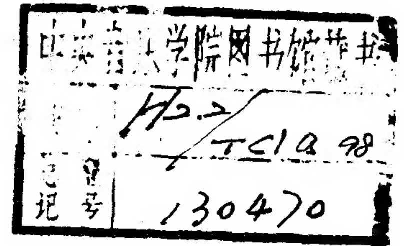




目　　次

第四部分

赋　　格

第四部分　赋　　格

概　　述

赋格是一种乐曲，在赋格中，对位法的一切要素和技巧，与赋格本身所特有比较近代和比较自由的各种手法，都可以同时並用。

虽然在赋格里，想像力和创造力可以发挥很大的作用，但赋格曲绝不是一种着重于灵感性的创作，它主要是一种写作艺术及逻辑发展达到最高阶段的音乐作品。

赋格的主题，应以各种可能的方法加以组合，使之明显清浙，而且应该使人们够能从这些主题中获得它所提供的全部精华。

这类写作中最完美的范例，是由J.S.巴赫遗留给我们的。他在这些作品中所用的那种结构布局，那种力量，那种音调的意境，以及那种令人赞赏的幻想力，都是为后人所望尘莫及的。

我们不能说：一首交响曲，一首奏鸣声，一首三重奏或者一首四重奏等等（指这些套曲中的奏鸣曲式的乐章——译注），就是赋格曲，我们可以断言，这些作品确是赋格曲的一些现代化的变体。而且，一首交响曲的发展部（应系指交响曲中奏鸣曲式乐章的发展部——译注），和一首赋格曲的发展部之间，即使不在形式上，也在实质上具有很多相似的地方。

凯鲁比尼（Cherubini）曾说过这样一句话："一切写得美好的音乐作品，即使它没有赋格曲的特性和形式，但至少它应该具有赋格曲的精神"。这是千真万确的。对一个青年作曲家来说，没有比学习赋格曲更好的锻炼了。在赋格曲中，他将学会如何有力地、主次分明地和巧妙地来表现和发挥他的乐思。

赋格曲的严格体裁，不可能妨害作曲家的想像力。因为如果他能够在一定的范围内（像在严格的对位写作中那样——译注），写作自如，那么，当他有了广阔的园地，和一切自由大胆的作法（像在自由写作中那样——译注）都被允许的时候，就能"下笔千言"了。

我们只要研究一下贝多芬、莫札特、门德尔松、舒曼、瓦格纳、弗朗克和勃拉姆斯等大师们的作品，就会感觉到，他们都是从这种巨大的、结实的、精雕细琢的研究中刻苦锻炼和大力充实起来的。

如果一个作曲家对于对位与赋格的写作手法不够熟悉的话，他则难于从事写作交响乐，清唱剧与室内乐；总之，他在音乐创作中的一切最高级形式的作品方面就不能获得成就。

在这里，我将尽量说明一首赋格曲的各个不同的部分，究竟是由那些要素组成，分析它们，并说明它们彼此之间的关系。

下面首先列举它们的名称，然后再作简略的说明：

1.主题　　6.密接和应
2.答题　　7.持续音
3.对题　　8.新主题
4.小结尾　　9.自由声部
5.间奏或插句

1. 主　题

主题是作者所选择的主要乐旨，並且在这个乐旨的范围之内，引出赋格曲所有其他的要素，并把它们组合起来。主题应当简短、性格化，转调不能超出邻近调性的范围，而且要结束在调的主音或属音上。

2. 答　题

答题不过是将选定的主题按照某些规则使它在属音调上再现而已。

答题的确定，常会引起一些疑难，甚至会发生错误。有时可以有几种解释或不同的处理，都是可容许的。细致问题上，我试图确切地指导学习者学习。

3. 对　题

对题是在主题每次出现时，伴随着主题同时出现的第二乐旨。

为了可以和主题互相转位和可以放在任何一个声部上，它必须应用复对位写作。有时为了处理的便利，以及为了和声的纯正，它可能稍作些改变。

为使对题获得在节奏、音值和形态上的多样化，有必要使得对题有一个与主题完全不同的音乐形象，但并不因此引起风格上的矛盾。

可能有数个对题。在这种情况下，为使全部的转位都可以应用起见，它们都必须用复对位写作，以便使对题和对题，或每一个对题与主题之间都能互相转位。

4. 小 结 尾

小结尾往往是为了填充主题最后的音与答题开始之间的空隙，由几个音来组成的。

作曲家常用由这些音所组成的音型 作为发展写作的基本素材。

5. 间 奏 或 插 句

所谓‘间奏’，实在说也就是赋格的自由部分，它用以连接赋格中各个其他的部分。由作曲家

随意从主题、对题或小结尾中选择其中某些要素或某些片断，以本身的素材，或以另外的片断相结合；应用两个或好几个声部的模仿模进 注①，或卡农在任何音程上以二重、三重四重对位来组成。

可以在所选择的片断中，引用原有的音值，或把这些音值加以扩张，紧缩或者还可以用反向进行等手法。

一切学识，技巧，以及想像力都能够在间奏中表现出它们的丰富优越性来。

6．密 接 和 应

密接和应是赋格曲中的一部分，在这个部分中，有如stretto（意文：紧缩的、加速地）词的含义那样，将最能引人入胜的技巧，使之逐渐地集合起来和连接起来。

如果可能的话，在一开始，就使答题在主题中的任何一个地方（任何一拍上）进入（然而彼此不要相距太远），並且不断使之更加接近，直到答题变为主题的自然卡农为止。

有如在答题上做密接和应一样，我们同样也可以对题上做密接和应。

还必须注意的是：有许多主题不含有真正的密接和应（主题与答题的卡农）；在这种情况下，我们只可能满足于使它们紧密地连接起来，並巧妙地使之作多次的进入。

7．持 续 音

持续音一般都放在低音部，是在属音或主音上的一种连续的长音。在持续音上可以出现各种不同的组合，例如：主题与答题的密接和应、模进、模仿以及卡农等等。

有时一个短促的持续音，会在密接和应之前出现。但低音部持续音的真正的位置，是在靠近赋格尾部，密接和应部分中。

主持续音一般都位于乐曲的结束部分，它有如在一座巨大的建筑物的顶端加以装饰那样。但主持续音並不是非用不可的。

而且，在一首赋格中，并没有一种持续音是非用不可的，这要看乐曲的结构和篇幅的长短以及它总的形态如何而定。

这里所讲的持续音，并不是指那些没有持续音性质的，而且总是在上声部内声部只有一个极小音值的那些持续音而言。

在持续音上面，对一些规则的严谨性要放宽到什么程度，将在后面的章节中讲述。

8． 新 主 题

当主题不适宜作多种多样的组合，或要增加一些丰富的材料时，有时可以在密接和应进入稍

注①：为了使赋格具有一种与和声完全不同的形态，对于那些互相並列的模进，应该非常谨慎地使用，並且不要把它拖得太长。

前的地方引进一个与第一主题一起出现的新主题。这个新主题本身所具有的一些形态，都和第一主题完全不同,其对题亦然;并且它还提供可以和第一主题及第一对题互相结合的一些有趣的发展。

这样，我们在统一中就获得很大的变化。

9. 自 由 声 部

所谓自由声部，就是那些并不是作为赋格中任何一个基本要素被引用的声部，它只起补充和丰富和声的作用而已。

其它的说明及应用的和声

在进一步详细阐述我们刚才简略地分析过的每一种要素之前，我将介绍一首普通的具有一个对题的四声部赋格曲的一般布局。

我并不主张把赋格曲以一种绝对的形式固定下来，因为它不可能是那样地严格。

然而，有几个基本的特点，必须加以注意，而且这些特点也就是这种作品的基础本身。我在下面要特别加以说明的就是这样的几点。

我要附带说明的是：声乐体裁（style vocal）是最难处理的，在赋格的研究和写作中，必须当作一个专题来探讨。

诚然，器乐体裁（style instrumental）是比较容易处理的；每个声部的声域几乎是不受什么限制的,至少在高音区是如此。而且对音程的选择,简直可以说是仅仅受到审美能力的约束。声乐体裁比较适合于产生柔和、精确、质朴、优美和纯净的效果。

我之所以选用有一个对题的四声部赋格曲作为赋格写作布局范例的理由，是因为在常用的赋格中，这是最典型的一种。

所有必要的变化，一有机会将在后面加以阐述。

我还必须说明：在赋格中所应用的和声，(即使在严格的赋格中)也有象在对位法中（指严格写作的对位——译注），受到那么多的限制。它具有一种相对的自由手法,这种自由手法是由人们所常用的半音体系以及某些主题本身的结构来证明其为合理的。例如：

减五度和弦及其转位，减七和弦及其转位，都可以不必预备就能自由使用。

属七和弦及其转位(第二转位除外),同样都要为七度音或根音作预备,最好是用七度音）才可使用。

至于在另一些和弦上，人们只需为不协和音先作预备,(第二转位总是除外),如果这种转位包含一个与低音部构成纯四度的音，则依然属于禁用之列。

一首四声部赋格曲的一般布局

1.主题首先由一个声部奏出；单独地出现或由对题伴随着出现均可。

2.答题紧接着主题在具有不同的音域的另一个声部上进入。例如：如果主题是用女高音声部㊟奏出，则答题必须用女中音声部或男低音声部回答；而不用与女高音相似的男高音部的音域回答。

3.答题必须由它的对题伴随着出现。

4.继之,主题和答题在两个尚未陈述过主题和答题的声部上出现,则总是和它的对题一起配合着。

5.那些既不是主题或答题，又不是对题的声部，都是一些用以补充与丰富和声的自由声部。但这些自由声部只能在主题、答题或对题所必需的第一次进入之后才可能出现。

6.这四次的进入：主题、答题、主题、答题,便构成了所谓的“呈示部”。

7.在第二和第三次进入之间，可能出现一个很短的插句，——这是一种重新引出主题的小结尾；但在大多数的情况中，我认为更好的是使四次进入连续不断地奏出。

8.呈示部在赋格中是一个极其重要的部分，它有力地确定各种素材，并且决定一首赋格曲的特性，节奏以及总的风格。

9.许多大师们用上一个副呈示部，由一个间奏把它和呈示部分开。这个副呈示部出现在两个尚未进行的不同的声部上，以跟随着主题的答题开始，而在这两个不同的声部中所用的材料，都是各该声部未曾出现过的（既在呈示部中只出现答题而未出现过主题的声部，则在副呈示部中，就该出现主题,而不再出现答题。 反之亦然。——译注）对题总是伴随着主题或答题出现，但为了避免单调起见，最好不用副呈示部。

10.不论有无副呈示部,在这赋格的第一部分之后,用上一个相当长的间奏是不可缺少的。这是为了在大调上或关系小调上引进主题，并由它的答题跟随着；继之，必须把主题在其他的两个有关系的调性上出现，并用一些效果越来越生动有趣的间奏来隔开。

11.如果要引进一个新主题的话，那么,最适宜的地方是在这两个有关系的调性中的一个上面奏出，使新主题代替了旧主题，并且必须能够在后来与原主题互相结合。

12．总是以各种不同的素材来构成新的间奏,并且逐渐地在属音上引进一次休止符，在这休止符的前面，可以放上一个短促的持续音（不过,这个休止符有如持续音一样,不是非用不可的）。

13．在这里放上一个可以应用各种不同方式的密接和应。

14．并不是紧接着就应用主题和答题的自然卡农（Canon naturel）——这种作法几乎总是在作者的构思中存在着的（然而，我们在前面已经说过，许多主题并不存在自然卡农）——而是可以把这种作法保留到以后再用，并且为密接和应的开头设想使主题的某一拍上出现几次答题的进入,以及在答题的某一拍上出现几次主题的进入。但必须注意妨止使密接和应的开始和一个新的呈示部相似，也就是说，要避免在各个进入之间，相距过远，并且避免在答题进入前主题的中断，以及主题进入前答题的中断。

注：这里所谈的虽然是器乐，但仍用声乐的声部名称，——译注。(下同)

15。为使密接和应(stretto)这个词名副其实，如果主题在这里适用这种处理的话，则应该通过使一些进入越来越接近，并用一些插句把它们隔开的方法，使这些插句本身始终呈现出一种生动活泼的效果。

16。如同主题那样，也可将对题处理成密接。

17。作为密接和应一部分的插句或间奏，应该越来越活跃热烈和紧凑。

在这里，以反向作扩张紧缩或进行的主题，同时可与原形的主题或对题互相结合。也就在这里，如果已引进一个新主题的话，那么要力求应用这赋格曲的一些原始素材，作它容许做到的结合；但所有这些结合，必须避免拖得太长，并切忌写得单调乏味。

下面谈到持续音。在持续音上，我们可以从曾经用来写作赋格的各种题材中，提取一些素材来作各种卡农模仿等等。不过，这种持续音有如一切的持续音一样，并非一定需要的。

如我们在前面已经讲过那样，音乐的情趣在某一程度上的自由是可允许的，尤其是在密接和应中，在持续音上以及在接近赋格尾部的地方；但它总是依然要保留着那些素材的风格和特性。

结尾部分可以在主持续音上完成；但也可以用其他的方法作成。

密接和应部分的长度大致上不应超过赋格总长度的三分之一。

以上就是有关一首赋格曲的形成与发展的一般规律。我必须再次声明，不能把这些规律看作是绝对的，它只是在这种困难的习作上，可以对学习者起一些指导的作用而已。因此，试举例说明下面这些做法都是容许的：在最后的两个关系调上取消一次主题的进入从一开始就引进一个自由声部（这个自由声部不是用复对位形式的，但却可容许和主题组织在一起，并且可以用来作为发展用的素材 —— 使人听到的是用对题伴随着主题在最后一次应用的关系调上，如有必要的话，为了使声部流畅和在和声上的纯净也可以将对题略作改变等等。

转调应该很有限制，无论如何都不应该使主题在各个关系调以外的任何一个调性上出现。

而且，不应该重复一个已经出现过的组合。

我不拟谈及写法上的优美，而只再提醒大家一下：必须避免写得呆滞繁重；而且一个声部，如果目的不是为了在进入时使人感到清楚动听，则绝对不应沉默（休止）。[注]

现在需要回到我在前面已讲过的那些主要的素材上，以便加以补充分析关于答题和对题的问题，并进行彻底研究，等等。

在本书的各个课题中，当我提供了一切必需的解说以后，我将举出一些说明人们可以如何创作一首赋格曲中的各个不同部分的例子；然后在末尾再举出一些完整的、具有二、三、四或更多

注：作者杜布瓦在这里是着重于从锻炼赋格写作的角度来提出这样严格的要求。学习者在学习了本教程以后，进行创作时，对这个规定可以放宽、不必严格遵守。在实际创作中，许多五声部四声部的赋格，只用四个或三个声部出现的时间往往很长，而真正以五声部和四声部出现的时间却很短。请读者参阅巴赫《48序曲与赋格》一卷第四首 C 小调赋格曲，便是明显的一例。—— 译者

声部赋格曲的范例。

当然，我在这里只讨论到已经定了型的“学院派”赋格(Fugue d'école)的形式，而且并非指那些只具有赋格风格的赋格段；或者只是多少带点儿正规性的那些模拟式赋格（Fugue d'imitation)；虽然，这些也是从学院派赋格中脱胎而来，然而，它简直可以说是象一些脱离了父母管教的孩子一样，它们形成了学院派赋格与自由写作之间的过渡形式。

主　　题

如果主题不是一开始就从主音进到属音，或从属音进到主音，如果它又不是以属音开始，而且并无转到属调的任何迹象时，我们称之为纯正赋格。



在相反的情况下，我们称之为守调赋格。

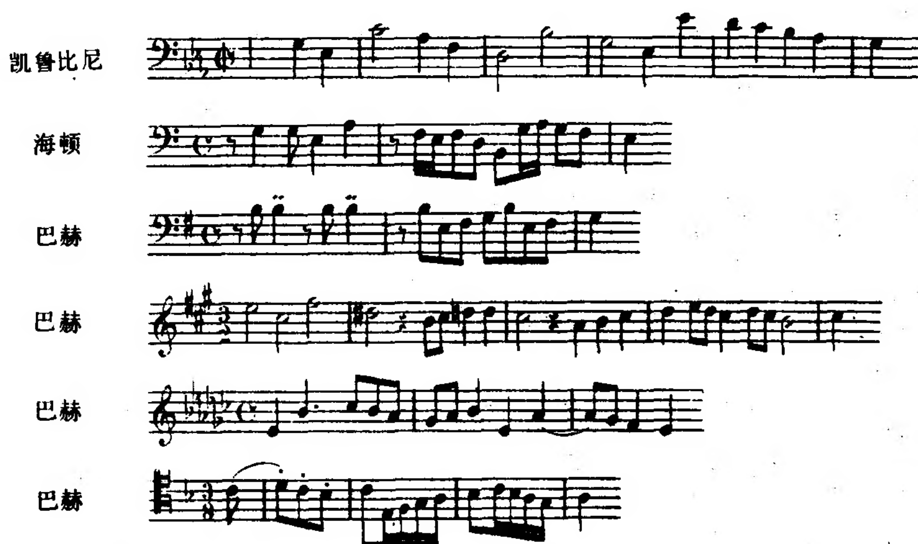


有如我们将在下面看到的那样，所有上述的主题，都是可在它们的上方或下面用答题作成一种卡农式密接和应来组成的。

现在我来举出几个缺乏这种密接和应的主题。

我们不难了解，如果作曲家一旦脱离了这个约束，则他就能给予他的主题一种更自由的、更随意的和更独立的形态。因为这样一来，他所采用的旋律音调就不受任何妨碍了。因此，除了一些为数不多的例外，我们可以说，最美丽动听的和最有特徵的主题，并不一定都来提供这种密接和应的。





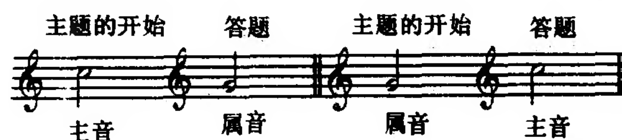
答　　题

前面已经讲过，答题只不过是按照某些规则将主题建立在属调上而已。下面就是这些规则，并在这些规则之后，附有重要的说明：

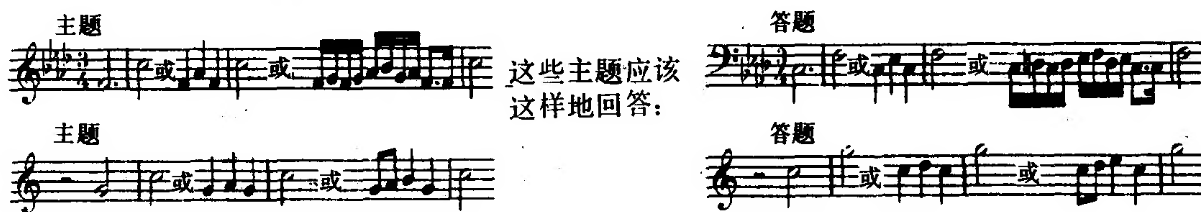
如果是纯正赋格，答题则严格地一音一音移在属调上。

如果是守调赋格，则须注意以下各点：

1 —如果主题以主音开始，则答题应以属音开始；反之，如果主题以属音开始，则答题应以主音开始。



2 —如果一开始，主题就直接地从主音进到属音，或相反地，从属音直接进到主音：则答题
对于下面所提出的那些并不是一开始就从主音进到属音，或相反地，不是从属音进到主音的
必须从属音进到主音，或相反地，从主音进到属音。





其答题应该是：



3 一如果主题既不以主音，而又不以属音开始，则应以属音上的调性回答主音上的调性；反之，应从主音上的调性回答属音上的调性。



4 一当主题在进行中，同样也必须从属音上的调性回答主音上的调性；反之，则从主音上的调性回答属调上的调性。除非这些调性只不过是一种经过性质的。在这样的情况下，则简单地、并准确地从相同的音程度数回答之。见下例：



5 一在主题的进行中，当可能发生怀疑是否转调的时候，或在明显发生转调的地方，应优先采用最能提供自然悦耳音调的那个答题。

附注I：给答题带来的那些变动，称为"改变"（Matation）。

如果主题有好几次从主调转到属调，或从属调转到主调，则可能使答题有好几次"改变"。

附注II：如果主题容纳一个以卡农构成的密接和应，则答题也应当可以产生这种卡农。在这情况下，大部分是变得容易作到的，只要稍加思索和探讨即可形成。

我之所以说大部分，是因为有时会遇到并不与密接和应完全协调的真正答题的原故：下面马斯涅（Massenet）的主题就明显地指出了这一点

其答题是：

但在作密接和应时必须去掉#D



同样必须注意到：仅々通过密接和应来作为建立答题的基础，是会使人走入歧途的。假定事实上是可能发生的事，学习者把密接和应当作这样写法：



如果用这种写法作为答题的话，将是错误的，因为它不是守调的。

因此，对附注Ⅱ所讲的，应该特别谨慎，不要滥用。

附注Ⅲ：如果主题包含一些进到关系调性上的经过性转调（暂时离调），那么，在这方面答题的形态仍须依随着主题。

试将上面所举的主题，依照上述的规则和附注加以分析，并找出答题。

下面开始的三个例子都是纯正赋格的主题，它并没有呈现任何困难的地方，只需要作严格的回答即可。

1.

主题

答题

由答题提供的密接和应

2.

主题

答题

由答题提供的密接和应

3.

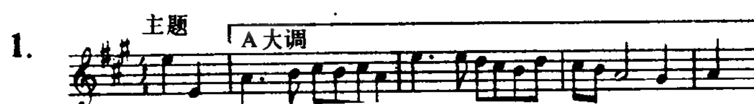


由答题提供的密接和应



下面五个例子有很多特殊的地方，我将逐一加以说明：

1.



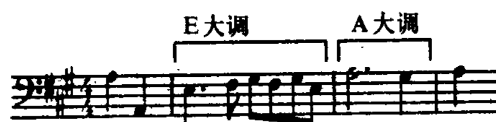
上面这个主题一开始就从属音进到主音，因此它必须以从主音到属音的进行回答，然后再把所有继续在A调上那一部分主题用E调回答。这里只有一次“改变”，那是在刚开始的地方。



这里要注意，从第二到第三小节的那个片断 必须用 回答，因为这里并无转调；但如果主题改为下面那样的形式：



则这里却有两次“改变”，就应以E—A来回答A—E。



此外，试看下面依照这样不同方式作成的主题和它们构成密接和应的回答：

第一种方式



密接和应在将近结束之前停止。

第二种方式



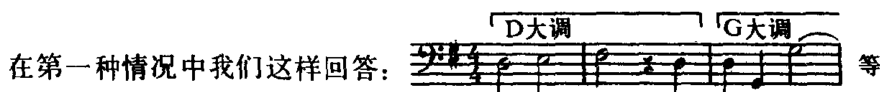
2.



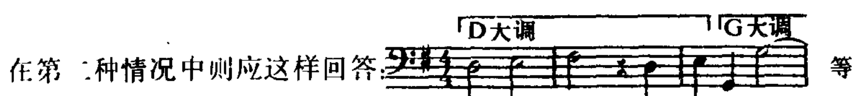
在上面这个一开始就用G音的主题中，我们可能在发生转向D调的地方有所怀疑，的确，这个主题可作如下的分析：



在第一种情况中我们这样回答：



在第二种情况中则应这样回答：



然而，这两种作法全都失去了音乐的情趣，我们正应该在类似的情况中必须依照音乐的韵味，在旋律形态上加以研究，作出下面的答题。



以及下面的密接和应：



3.



这里两次“改变”：开始时的一次“改变”和落在G音上那个段落的一次“改变”。

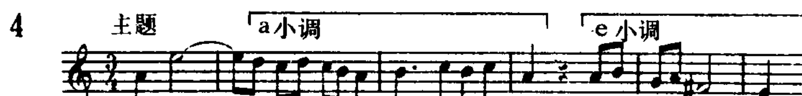


我们还可以把第二次的“改变”理解成这样： 但这么一来，我们看到旋律的形态遭受到多大的损失。

下面就是密接和应：



4



这个主题包含三次“改变”，在答题方面，并没有呈现特别困难的解释，转调也很明确。下面就是它所提供的答题与密接和应：



5.



这个主题的进入，只引起一次“改变”，因为它一开始就需要以主音回答属音；并且从第二音符起，主题从头到尾就在 g 小调，这使我们必须在 d 小调上回答。见下面的写法：



在上章末了所举的九个主题的回答如下：



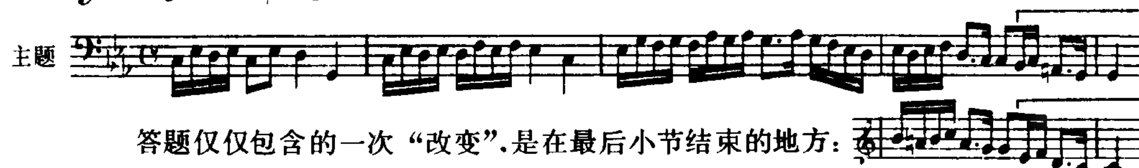
这个主题仅在开始的地方有一次“改变”：





有如上例一样，这主题也只在开始的地方有一次“改变”：





答题仅仅包含的一次“改变”，是在最后小节结束的地方：

主题 这个主题的答题只存在开头的一次"改变"。

答题 等

主题 这主题同样也只有一次"改变"，它的答题是：

答题 等

主题

第一小节是从属音开始，它必须用主音回答；第二小节是在 e 小调上，必须在 b 小调上回答：

答题

主题 只有一次"改变"放在开头的地方。

答题 等

主题 很容易就看出：第一小节包含两次"改变"。

答题 等

主题 末了的这个主题，也只在开头的地方有一次"改变"。

答题 等

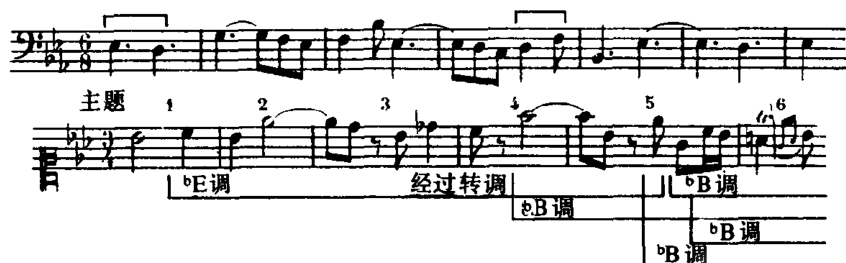
对于上面的这些主题；我并不加以详细的解释，因为各个答题的本身，已说明得够使大家明白了。我现在举出各种在答题的处理上具有某种困难的主题，以供研究：

主题 1 2 3 4 5 ♭B大调 6
♭E大调 ♭B大调

这个主题引起两次"改变"，在第一小节上的"改变"是容易看出的，并不需要什么说明；可能引起争论的是第二次"改变"究竟应在什么地方开始。诚然，它可以在第四小节上开始。

或者在第五小节第一拍到第二拍的地方：

上述的第二种作法也是允许的，但第一种作法比较更好，因为它的旋法比较优美，比较清新，更曲调化，更悦耳。下面就是答题：



这个主题包含两次“改变”，第一次是，它并没有什么应值得讨论的，要注意的地方是在第二次，必要时从第四小节起，它可以有四种不同的解释：



显然，应选用第二种或第三种写法，因为它的音调比较悦耳。我们同样可以看到这两种写法都具有可能把密接和应中的卡农时间更加延长的优点。



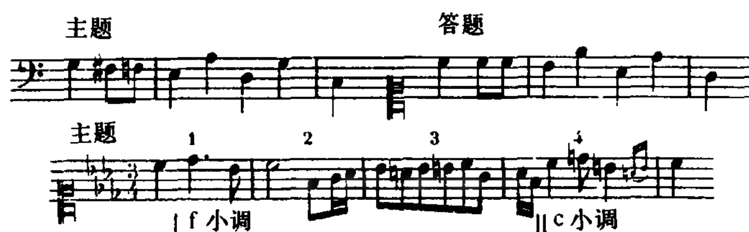
下面是合乎罗辑的守调答题，它几乎把密接和应部分中的卡农伸延到尾部：



然而，我却更喜欢下面这个音调，较优美、较有音乐感的答题。其理由非常简单，因为我们可以把主题的第二和第三小节看作停留在 ♭E 调上；而第二小节的 ♭A音，事实上是 ♭B的助音，并不能形成一个真正的转调。



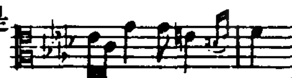
说到这个主题在第三小节中所包含的半音阶进行，我们应注意：当第一次“改变”出现在主题中任何有半音进行的地方时，则我们对这种进行必须以同度音的重复回答之。



这个主题最好的答题是：



然而，第二次“改变”可能出现在第四小节第三个音符的后面；下面就是这一小节的写法：



末了，必须注意到一件事，即某些罕见的主题，是不可能应用合乎既定原则的答题来回答。有如我在下面所举的，热瓦尔（M·Gevaert）的一个主题那样：



这个主题的唯一可能具有音乐感的答题如下：

下面的主题其情况相同：

它的答题只可能是这样：

因为如果在第一小节上作一次“改变”，则我们将得到如下的音调，而这个音调是为审美观和音乐感所舍弃的：



反之，如果在第二小节上作一次“改变”，那么，枯燥无味地重复同样的音响，其音乐效果仍不见得改善：



显然，对待如此特殊的主题这样的赋格应作纯正赋格来处理才好。

练　　习

根据不同的主题写出它们的答题，一直做到对这种写作非常熟练为止。*

* 在本书的后面，附有大量的赋格主题，是为供给这一练习以及所有以后各章的练习之用。

对　题

我曾经说过：对题就是伴随着主题出现的一种第二题材；它必须用复对位写作；并且应该具有一种与主题不同的节奏面貌。

我同样也说过：主题可以由好几个对题伴随着出现。但是我得补充一下，单独一个对题，如果选择得好，可以给与赋格的自由声部以较大的活动领域，避免枯燥乏味。

使听者更精确地注意到对题，它必须在主题进入之后才开始出现。

如果赋格是守调的话，那么，对题也同样可以伴随着答题出现，并且也在同样的地方，依从答题中同样的“改变”。

在对题的结构中，必须设法勿使对题与主题的距离超过一个八度音程。毫无疑问，这是为了避免频繁的交错和要获得一切歌唱性处理的原故。然而，为了获得一个更优美的曲调形态，人们往往可以相反地处理；这样，就必须把声部的交错安排的很巧妙，使应有的显著效果放在重要的声部上，或者采取避免这种交错的一些部局有时由于调式的改变为了要避免出现某些音程最好使对题作一些轻微的变动。下面举出几个主题和对题，以及在应该作“改变”时这些对题的“改变”。其中有几个主题是由两个对题伴随着的。

对题

1.　主题

主题

2.　对题

对题

答题

关系小调　对题

主题

• 这主题在小调上应是这样：　等，因为“改变”的地方正好是在第4小节的第二个音符上。

但在旋律的角度上看，最好是用C音，当作借用e小调。

但这样作法并不适用于答题，因为答题是非常自然的，并不借用别的调子：　等。

关于同一类型作法的另一些应注意的事项，将在后面以调式转换为题目的一节中阐述。必须提醒学习者应该注意这一点困难，并参考一下第50页，在那里将专门研究这个问题。

3.
主题
对题

4.
对题
主题

主题
关系小调
对题

5.
主题
对题

对题
答题

6.
主题
对题

对题
答题

关系小调
对题
主题

7

对题

主题

答题

对题

8

主题

对题

对题

答题

关系小调

主题

对题

9

对题

主题

答题

对题

关系小调

对题

主题

10.

主题

对题

对题

答题

11.

主题

对题

关系大调

对题

主题

12.

对题

主题

答题

对题

关系小调

对题

主题

13.

对题

主题

答题

对题

14.

主题

第一对题

第二对题

15.

主题

对题

(1)

对题

答题

关系小调

主题　对题

16.

主题

第二对题

第一对题

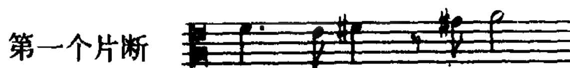
就其对题在小调上这一类而言，第 4 条主题显示着一种特点。

这个对题给予这样的结尾：



* 这个对题在这里提供一个只用根音作准备的转位属七和弦的例子。

依照所应用的声部数目，或照我们将声部配置和声的要求，这个对题可能修饰成下面的形式：

第一个片断 

第二个片断 

关于把第五条主题用在大调上的例子，必须注意到：如果对题是位于低音部的话，则它会遇到在第一小节末尾的那种“改变”，这是因为受到纯四度影响的原故；但如果是位于中间声部的话，那就绝不需要这种“改变”了。



在与上例类似的一些情况中，应以同样的方法处理之。

在小调式上的第9条主题在对题尾部会引起一次轻微的“改变”。

的确，如果我们将对题保留在大调式上，则可成为下面的形式：



按照和声规律和旋法这都是拙劣的，为了改进曲调的形态以及和声的结构只需要将对题作如下的变化就可以了。



练　　习

试作出各种不同主题的对题，一直做到手法纯熟流畅为止。

附注：学习者在做一些在关系调上的对题之前，应研究一下后面第50页中所讲的“在某些主题中，调式转换可能需要作的一些变化”一节。

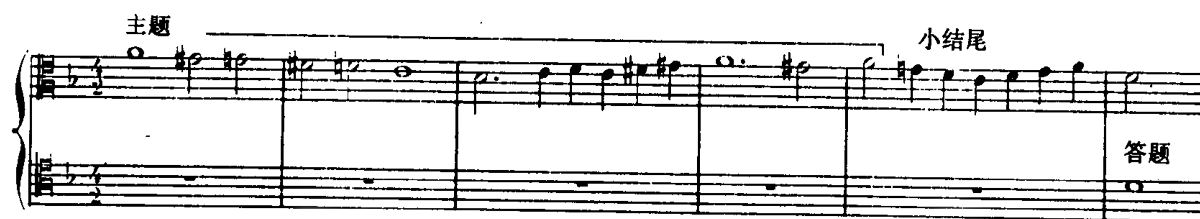
小 结 尾

在原则上，答题应该在主题的结尾处出现，但是，当这结尾处不允许答题在另一声部直接进入的时候，我们将主题延长几个音符，以便使答题能够自然地进入。

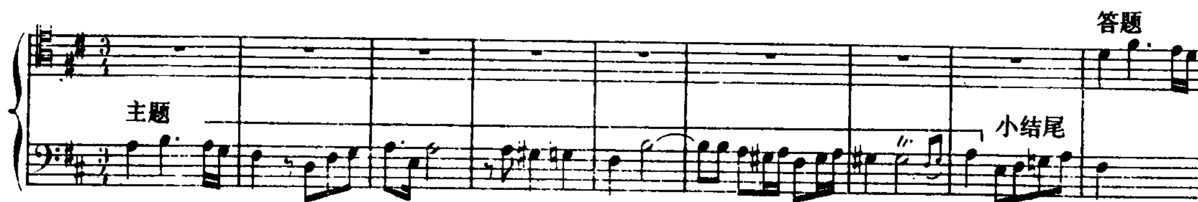
这样出现的主题的延长部分，称为小结尾。小结尾的全部或其中的片断，可以用来构成为间插段使用的一些发展因素。

因此，小结尾最好是采用与主题和对题不相同的音乐形象。

需要附加小结尾的主题的范例



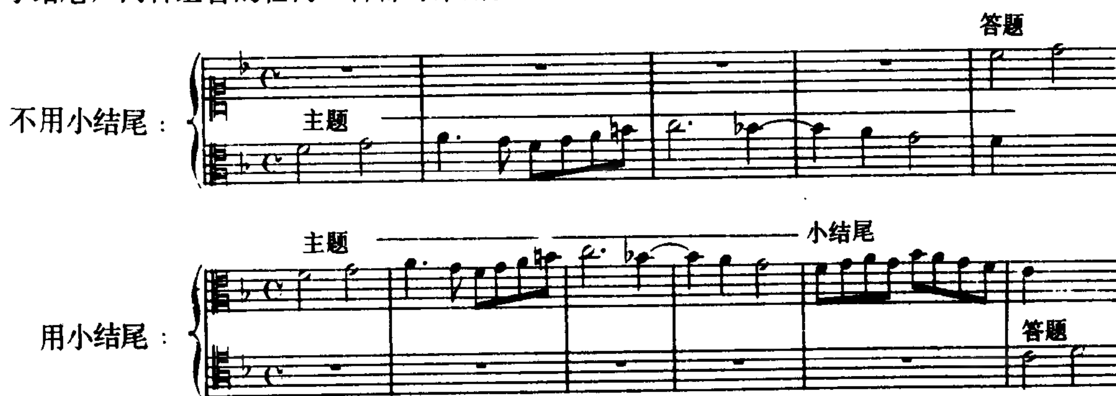




由于答题可以直接在主题结尾处进入，而不需要小结尾的主题的范例

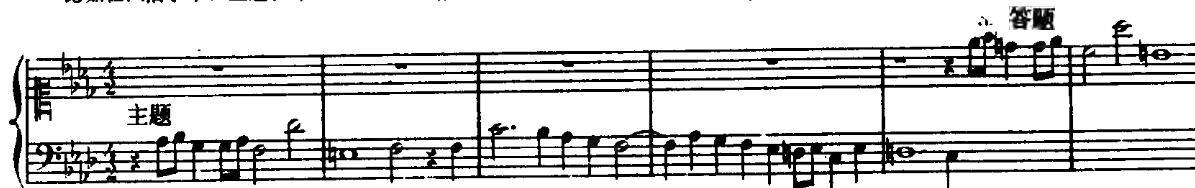


然而对某些允许答题直接进入的主题中，我们也可以加上一个小结尾，这是为了避免某些音程上的空洞效果——比如五度——，或是为了获得一种更适应的歌唱性处理。在这种情况下，用或不用小结尾，两种组合的任何一种都可采用。



无论有无小结尾，答题都可以在与主题开始时在小节中不同的拍子上开始进入，只要使小节中的强拍和弱拍保持同样的平衡关系。

* 比如在四拍子中，主题在第一（或第二）拍上进入，则答题可以在第三（或第四）拍上进入，反之亦然以此类推。——译注



练　　习

试找出一些需要小结尾的主题，并为它们加上小结尾。

呈　示　部

我们把上面详细阐述过的主题、答题、对题与小结尾等素材，以及我在上面指出过的，那些作用限于补充与丰富和声的自由声部，统称为赋格曲最重要的部分，也就是呈示部。

我在“赋格布局”①一节中曾经说过：呈示部对素材能起决定性的作用，它确定一首赋格曲的特性，节奏和总的风格。

从下面的二、三和四声部的例子中，我们将看出构成一首赋格曲呈示部的各种不同的手法。

在开始时，让主题单独起调，并且使对题只在答题进入时才出现，这是比较常用的和比较优美的作法；然而，对于某些难以确定其特性或节奏的主题，或当应用好几个对题时，则可以在开始就用一个对题来伴奏主题。

所有赋于曲的呈示部，大体上都是由连续的四次进入而组成，主题、答题、主题、答题；它们每次都在不同的声部位置出现，即使是二声部赋格曲也是一样。

我们将看到在二声部中开头的两次进入——主题、答题——之后，必须用一个短小的间奏将它们和另外的两次进入分开，以便准备使主题在已演奏过答题的那个声部上再出现。

我们还将看到为了写作上的便利，随时可以改变主题的最后一个音符的音值。

在具有两个声部以上的赋格曲中，与主题和对题结合的自由声部的加入，会引起一些似乎在主题的本身调性之外的和声，以及一些真正是在主题的本身调性之外的和声，我们不但可以排斥这种和声，而且还必须去探求这种能给人以兴奋和出人意外的组合；同时还必须保持主题与对题各个声部之间的完整性。

如果可能，甚至将引进这个主题的‘主题首部’配上与原来不同的和声，也是很好的。②凡属于关系调的和声，或由于调式转换而产生的和声，或具有借用他调和弦（accord d'emprunt）形式的和声，我们统称之为他调和声（l'harmonie etrangere）；　但这里并不是指那种根本上属于远关系调的和声——这种和声在每次出现主题时都应该禁用的。

在进入到实践问题之前我也必须慎重地提醒大家，要尽可能避免主题或答题在同度音上开始进入。

在四次进入起直到赋格的结束，那些演奏主题、答题或对题的声部，可以延长它们在结束音之前的音符时值，使继之进来的音没有结束的感觉。下面所举的主题是这样结尾的：

不该这样地处理：　　它最好用下面的方法使之延长：

这样地处理是非常好的，而且还时常使赋格的不同声部的连接更加紧凑，更加柔和动听。

我不能不再提醒大家一下，应该尽可能在所有重要的进入（如主题、答题、对题以及间奏的素材等等进入）之前，用上一个休止符。同样地，一个声部，只有当它可能因一些在赋格中具有引人注意的特徵素材时，才应该在它进入之前静默（休止）。③

① 是指在本书第四部分开头的‘一首四声部赋格曲的一般布局’一节。—— 译注

② 这里指的是在呈示部中，当主题作第三或第四次进入时（特别是当主题首部有主属音变化时），自由声部所用的和声音调，不必限制在主题与对题原来的和弦关系上，可以用上新的和声。 —— 译注

③ 声部的休止，除了上述的目的外，还可以有其他的作用。比如在声部较多的赋格曲中，也常常为了使音乐有丰富和稀落的音响，热闹与安静的气氛等等对比效果，而使声部增加或减少（即休止）；这即使是在学院派的赋格作品中也是常见的。作者之所以这样规定，完全是站在锻炼写作的角度，对学习者作严格的要求。学习者在课堂学习阶段中，仍有遵守他的规定的必要。 —— 译注，

二声部·呈示部

1

答题

主题

片断A

对题

片断A

片断B

主题

间插句，引出第三次进入。

片断

片断A

对题

片断A

对题

答题

2

主题

对题

答题

片断

间插句、引出第三次进入。

片断

主题

对题

答题

对题

3

主题

对题

答题

对题

间插句，引出第三次进入

S

小尾声　答题

对题

三声部·呈示部

在二声部赋格中，第二次和第三次进入之间所不可避免的间奏，在三声部里是可有可无的，在各部分的处理上有时可以把它删除。我们可以在下面的两个例子中看到，只有其中的一个应用了这种间奏。

主题

对题

1

对题

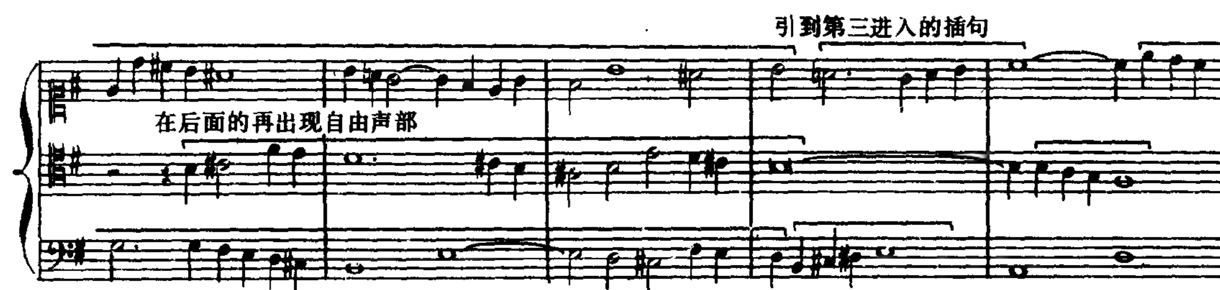
答题

主题

对题











* 我并不怕在这里应用小七度的进行，这种进行是非常悦耳的，而且这个G音应该作为假定的经过音看待：



这种破格的作法（如果可以这样称呼的话），都是属于欣赏趣味和音乐感的问题，这种欣赏趣味和音乐感，在以后的学习中更加起很大的作用，它并没有妨害到严肃的和朴素的风格。

四声部·呈示部

留下在四声部呈示部中要讲的不多了，所以在前面已经讲过的、有关四声部各点，在这里都可以找到它们的应用。现在所举的一些例子，比起所有新的解释都更容易能使读者容易理解。

然而，不能不注意到这样的情况：如果在一开始就使人听到一个对题，则从第二次进入起，就有三个声部；在这种情况下，必须使第三次进入具有四个声部，而不是象第二次进入那样只有三个声部，并且必须注意考虑在后面将要出现答题的那个声部上布置一次休止。

最后一个补充是关于作者为了陈述他的主题而选用谱表的问题。一般说来，选用哪种谱表，作者是有他的意思的，除非他只用第一线C谱表，或者只用G谱表来陈述主题。我的意思是：如果这这个主题是放在第三线C谱表，或者是F谱表的话，则最合理的做法仍是依作者的意思，丝毫不予以改变，并使主题的第一次进入，在作者所选用的谱表上出现。

关于这些，我认为必须在布局上有特殊的理由，才可采用别的处理方法。

主题 小结尾

R

2

对题

S

对题

小结尾

对题

答题

f

3

主题

答题

对题

对题

对题

主题

对题

答题

等

* 我已经使这个进行流畅悦耳，虽然，它仍给人以$\frac{6}{4}$和弦的感觉，但很快地就为后面跟着进来的C音（那是真正的和弦音）所掩饰。

** 属七和弦在这里具有多么强大的吸引力，致使在第四拍上的第二转位（即导音六和弦）令人难以觉察。因为它的音乐效果很好，所以我没有把它舍弃。但是当学习者应用这种超出常规的作法时，应十分谨慎。只有在非常有把握时才可以使用这种手法。

Molto moderato

主题

第一对题

4

第一对题

第二对题

答题

第二对题

主题

第一对题

答题

第一对题

第二对题

主题

小结尾

对题

答题

5

片断 A

自由声部

小结尾

对题

主题

片断 A

自由声部

小结尾

对题

答题

6

主题

片断 A

R

对题

片断 A

主题

对题

片断A

答题

对题

7

8

主题

对题

对题

答题

9

答题

主题

小结尾

对题

对题

主题









* 这个C音并不是在整个小节中都使声部完全协和，应该把它当作上方的特续音看待。关于这一点，在此只须略提一下就够了，以后再详细讨论。

间 奏 或 插 句

间奏或插句是用以连接和联系赋格中各个不同部分的。它是从主题，一个或几个对题，小结尾或出现后的新主题（如果我们引用了一个的话）中提取的一些片断组成的。甚至于如果在某些已出现过并且与主题配合过的自由声部中，可能提取一些效果突出的片断的话，那么也可以用自自声部的这些片断来组成。

如果把这些材料加以妥善地处理，我们可在赋格中写出一些自始至终效果越来越动听的间奏，在其伸展部分具有相同的特质和思维方式，而能保持赋格一般风格的纯一性的条件下，我们可以将所选用的片断加以延长。

所选用的片断的音程可以采用同向或反向进行，作扩张或紧缩模仿的变化。

我们也可以应用好几个片断来构成一个间奏的素材，而这些片断并不需要取自同一个来源；也就是说，其中一个可能是自取主题，而另一个则可能取自对题或小结尾等々。但是这些片断必须很自然流畅地互相连接起来，以便构成一个令人满意的旋律形态和能成为浑然一体的题材。

由于在各种密接和应的结构中，必须把“主题首部”当作主要材料。因此到了赋格曲的这个部分，应谨慎地避免把它用在间奏里，以防止因重复一些相同方式而产生的单调感。

各个间奏的组合，必须做到没有一个是相似的，并且不应采用同样的片断来作。同样必须在它的形式中变化交替地使用。这些形式的组成，是在各个声部之间运用模仿，模进（时间短促的）各种不同的卡农以及二重三重对位等。

一个间插段可以用好几个叠置起来的片断组成。用转位的方法使这些片断在各个不同的声部中轮流出现。在这种情况下，应该使主要声部的效果特别突出。

用一个间奏和主题进入互相连接的作法其效果非常良好。因为间奏正在这个主题进入时继续发展下去，尤其是当这种连接能产生一种出人意外地悦耳的和声效果时，更为美妙。当这些基本素材允许作这样安排的时候，学习者应争取采用这样的做法。下面我将举出一些例子以供参考。

当一个具有优美音乐感和真挚鉴赏力的学习者，用他那熟练、灵巧和机智的手法来写一个间奏时，我们会看到间奏可以使一首赋格变得多么丰富多彩。

这就是在赋格曲中作曲家可能用以表现出最高创造力的一个部分，因为所有的一切基本素材都是由他自由选择。　，他必须把这一部分作为特别精雕巧作的对象。

下面的例子，是在各个不同的主题及对题中选出的一些片断，这些片断被延长的地方是以虚线‘……’标出，并在另外的谱表上，以较小的音符来表示可以采用这样的方式加以发展。

对题
主题
等

1
主题的片断
等

2
主题和对题的片断
等

等

主题片断

3

对题片断

4 等

主题和对题的片断 女高音

5 等

主题

对题

等

主题片断

1 等

主题片断

2 等

主题片断

3 等

女中音

对题片断

4 等

对题片断

5 等

等

对题片断

6

等

主题片断

7

主题

对题

等

主题片断

1 等

对题片断

2 等

对题片断

3 等

对题 片断

4 等

主题片断

5 等

主题

第一对题

第二对题

等

主题片断

1 等

主题片断

2 等

第一对题片断

3 等

女高音

4 等

第一对题片断

• 只有在那些转调都是经过性质的，并且又能以自然流畅的方式使它回到我们需要让主题重新出现时应用的调性上时，才可以在一个间奏中，从赋格的主调转到一些远关系调子上。

这种转调法特别是当间奏比较接近密接和应部分时是值得采用的。

5 第一对题片断 等

6 第二对题片断 等

7 第二对题片断 等

8 用反向进行的主题和第一对题的片断 等

主题

第二对题

第一对题

等

1 用反向进行的第一对题片断 等

2 主题和第一对题的片断 等

3 主题的半音阶进行 等

4 第二对题片断 女中音 等

5 第一对题片断 等

6 用反向进行的主题片断 等

7 第二对题片断 等

学习到这一阶段，我认为我们已到达一个非常适当的时机，来指导学习者在开始写作一首赋格曲之前，事先要准备好他所需要的一切材料，把这些材料都放在面前，那么，在写作过程中就很容易根据它的重要性和特点，来确定它们在作品中应占有的地位。

练　习

为了使学习者能在那些主题和对题中选择一些他能熟练支配的间奏的素材起见，学习者必须非常熟悉这种训练。因此，学习者要将以前所举过的那些例子作为范例，并应用已经为各种主题写好的对题来做练习。

在这里我再提明一下：我们同样可以从一些小结尾一些新主题中（正如前面已说过，它是可有可无的），以及已经出现过的、并与主题相结合的自由声部中，选出一些间奏的材料。

这些材料的选择、并不比从前所作过的关于素材选择的练习更难，因此我不拟在此重复。

间 奏 范 例

我们刚看到一些构成间奏的基本素材，现在问题在于要将它们放在作品里面。为达到这个目的，我将举出一些例子，在这些例子中，间奏将它前面的与后面的音乐连接起来。对学习者来说，这是一种非常有用的学习方法。

二 声 部

主题
对题
对题
等

把赋格的呈示部连接到副呈示部的间插段
主题片断
用模仿进行的主题片断
答题尾部
间插段

对题
副呈示部
R
等

由关系大调连接到下属调的间奏

主题片断

答题尾部 在^{b}e小调上

间奏

对题片断

用反向进行

用反向进行的对题片断

主题

用反向进行的主题片断

主题在^{b}b小调上

等

用反向进行的对题片断

对题

三 声 部

主题

等

对题

主题尾部

对题尾部

把赋格的呈示部连接到副显示部的间奏

答题尾部

间奏

对题片断

对题尾部

答题

等

副呈示部

对题

在关系大调上的答题尾部

模仿进行的自由声部

把在主题上出现过的关系大调连接到第六级调（大调式）上的间奏

用模仿进行的自由声部

对题尾部

间奏

为构成间奏而将答题的音型延续下去。

主题片断

对题首部

主题在第六级大调上）

对题

等

四 声 部

主题

等

主题片断

副呈示部

连接到副呈示的部一个间奏的尾部

答题

等

主题

对题

等

构成卡农的对题首部

对题尾部

把赋格的呈示部连接到关系小调上的间奏

卡农

答题尾部

卡农

对题

主题在关系小调上

(*)

卡农

等

主题

对题

等

把赋格的呈示部连接到关系大调上的间奏

答题尾部

对题尾部

间奏

对题片断

• 这个 Re音可能作两种分析：当作来自一个假想的Mi 音的经过音： 或当作一个假想的Do音的助音： 这是完全合理并且是悦耳的。

主题在关系大调上 —— 等

主题

对题

等

主题片断

把赋格的呈示部
连接到关系小调上
的间奏

对题尾部

答题尾部

对题

主题在关系小调上

等

主题

对题

等

间插段主题 （答题片断．延长）

答题尾部，在关系小调上

间奏

用模仿进行的自由声部

由关系小调连接到下属调上的间奏

主题在下属调上

等



由下属调连接到第二级调上的间奏

主题在第二级上

对题片断

对题尾部

主题片断

主题尾部，在第四级上

间奏

对题

等



由关系大调连接到第六级调上的间奏

答题片断

答题尾部，在关系大调上

对题尾部

在后面再出现的自由声部

已出现过的自由声部

对题

主题在第六级上

等

练　　习

试选择一些主题，为它们作出对题，并练习写出一些能够将一首赋格的各个部分连接起来的间插段。例如：

由呈示部到副呈示部（如果我们要写一个的话这完全是随意的，甚至于很少用到）。

由呈示部到关系调上。

由副呈示部到关系调上。

由关系调到第四级调上和到第二级调上，如果这赋格是大调的话。

由第四级到第二级调上以及由第二级到第四级调上，如果这赋格是大调的话。

由关系调到第六级调上和到第四级调上，如果这赋格是小调的话。

由第六级到第四级调上，以及由第四级到第六级调上，如果这赋格是小调的话。

这些练习必须用二、三和四个声部写作，但极大多数是用四声部的形式。必须说明一下：上述练习中所用的程序并不能确定赋格结构的程序。有如我在前面已经说过，这些都是专门用来单独锻炼连接乐曲的各个部分的练习。应该如何安排各种素材在练习中的程序，已在“四声部赋格的一般布局”一节中阐明，我在下面再补充几点。

在某些主题中 调式转换可能需要作的一些变化

有时会发生这样的情况：当我们要使主题在基调的关系小调或关系大调上（根据主题是在大调或小调上而定）出现时，我们往往感到困惑。这是由于为了作精确摹拟某些半音阶的片断而把调式的真实感觉消除了；或是由于另一些精确摹拟以致引起形态上和音调抑扬上的一些粗涩的音程，或甚至使曲调形态与和声结构变得呆板乏味的原故。

下面所举的例子，就很清楚地表明我所想说明的一切。

假定这个主题是：

如果我将这个主题结束在大调上，并且取消了半音阶的进行，则会把它原有的形象和韵味都消除了。



因此必须采用这种精确摹拟的、半音阶进行的写法：



下面是结尾相似的两个主题：



上面这两个主题中的第一个，由于保持了半音节的进行我们在最后的两小节中得到：



不管伴奏的和声如何，♭D 音在最后的小节中、如此接近♮D，似乎难以将它的印象消除。

因此我认为最好的是按照这样写法：



相反地，在第二个主题中，♭A 的音值可容许用一种能使这印象消除的和声，因而可以保持在大调上摹拟主题的真正形象。下面例子最后两小节的作法是很可取的



虽然这一小节也可以作这样地解释：



我们又一次看到鉴赏力和音乐感在这些研究中占有多么重要的地位。

另一种性质的困难可能出现：



第五小节在小调上摹拟的实际作法会变为：



但这个音程确实另人刺耳，我们通过以♮G代替♯G的方法，可以使它柔和悦耳，这样就能获得较好的效果：



* 这个主题的作者雷纳佛（Ch．Lenepveu）则更喜欢最后的那种写法。

末了，将下面这个主题：

在关系小调上摹拟 

乍一看，它似乎有点儿粗涩刺耳，而人们却倾向于采用这样的作法：等

但由于它过分平淡无味，我们会立刻把它放弃，

而宁愿采用第一种作法：

因为它能以丰富的和声韵味与原来的旋律相协调。

此外，每当有可能使摹拟协调得有趣致精巧柔和悦耳的时候，人们总是更乐于采用那种在音调上具有独特性格的音程的摹拟。

这些例子足够作为指导学习者在类似的情况中借鉴之用。

如同呈示部是被一个间奏以关系调分开一样，其他的间奏，应该在另两个关系调上，引导到主题的最后两次进入。关于这个，我提醒读者、可以删除这两次进入中的一次；如果我们不作这种删除，并且想使人们在最后的两个关系调上听到主题出现的话，那么这个进入的次序是无关重要、并且是可随意安排的。

再提及一下：在密接和应前面，主题最后一次进入、可以不用对题伴随之。在这种情况下，那些作为伴奏的声部，不应该用填充似的简单的声部；相反地，它应该引用已经出现过的、而且是动听的那些自由声部中的音型和节奏加以润饰。

在一个大调的赋格中，用同主音小调(Mode mineur direct)奏出的主题、有时效果可能非常良好、但只有直接在密接和应之前出现才适宜。在这种情况中、主题后面跟着一个间奏，适当地奏出与这个同主音小调有关的音调，然后在密接和应前面的属和弦上达到休止。密接和应一开始就在大调上进入，这样就可获得优美的效果。

我们现在到达把赋格的全部材料，应用我将要讲的方式动起手来写作的阶段，这个阶段称为密接和应。在密接和应的前面几乎总是出现一个落在属和弦上的休止；然而这个休止并非必要的，有些赋格的密接和应就和前面的部分直接地连在一起（何况在我将举出的例子中，学习者会看到各种可能出现的组合）。在密接和应之前、可以引进一个属持续音；在这种情况下，它最好是短促的，除非赋格的规模允许给它以较长的篇幅。

密接和应和持续音

有如我在“四声部赋格的布局”一节中说过：密接和应是赋格曲中的一个部分，在这个部分中、那些最动听的基本素材，为了互相凝结、汇集紧接而融合在一起。

纯正的密接和应就是由答题在主题的上方或下方出现而构成的一种卡农。

主题
答题

答题
主题

有时则由主题在答题的上方或下方出现而构成：

答题
主题
(*)

主题
答题
自由声部
(**)
这低音都是必需的，没有它，，卡农将不能成立。

有时（但很少遇到）这两种组合同样均可应用。

以主题开始的卡农
答题
主题

同样的主题，而以答题开始，并且继续进行直到结束
答题
主题

* 有许多主题能提供作整个的卡农；相反地，也有一些主题只能提供卡农的一部分

** 在这些卡农中，有些本身就是够协和了，但另外也有一些卡农（如同我们在这个例子中所看到的那样），则需要一个低音部去支持它。

另一条卡农
主题一开始就需要一个低音部与和声来支持它。



同样的一条卡农，以答题开始，并且在第三小节中间停止



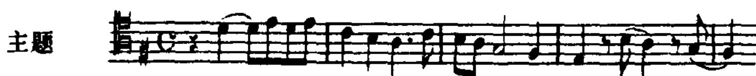
上例的主题同样也具有一个可以在整个密接和应的组合中出现的八度卡农；这里我把它举出来作为一种特殊情况看待，而这种特殊情况在每当任何动机允许这样做时，都应该模仿之。

八度卡农

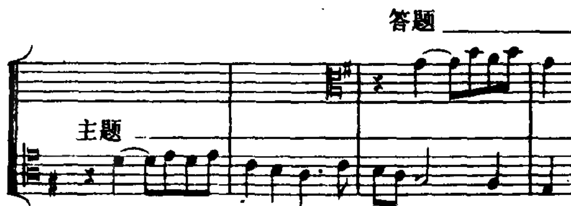


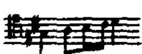
在我们方才看到的一些卡农类别中，大部分练习用的主题都或多或少具有一些可延长的卡农。但是，主要的是在主题的上方或下方组合的答题卡农。这些卡农几乎永远都具有在各个不同时间上进入的可能性，并以同向或反向进行，或多或少加以延长，或者保持原有的音值，或将原有的音值加以扩张或紧缩。

主题



第一密接和应（答题在主题上方）



• 乍一看，这个片断的分析似乎是困难的，然而，如果我们把男高音声部的曲调进行仅仅当作这样  的节奏改变，就成为非常自然了。由于它所应用的音值具有一般的特性，因此采用这种写法更为人所喜爱。

第二密接和应（答题在主题上方））



第三密接和应（真正以答题开始的）



第四密接和应（原形答题在扩张的答题上方）可以引进属持续音



第五密接和应在属持续音上（反向进行的主题在原形主题上方）



第六密接和应在主持续音上（各次进入更加接近）　　　）





第一密接和应（答题在主题上方）



第二密接和应（答题在主题上方）



第三密接和应（以答题开始）



第四密接和应（答题在主题上方）



第五密接和应（真正的密接和应）



第六密接和应（原形主题在扩张的答题上方，，并用同一的主题扩张四倍）

主题

扩张的答题

扩张四倍的主题

第七密接和应（各次进入之间更加接近）

主题

答题

主题

主题

答题

主题

第一密接和应 （答题在主题上方）

答题

主题

第二密接和应（答题在主题上方）

答题

主题

第三密接和应（答题在主题上方）

答题

主题

第四密接和应（答题在主题上方）

答题

主题

第五密接和应（真正的）

答题

主题

第六密接和应（反向进行的主题在原形主题上方）

反向进行的主题

主题

等

* 前面小节的C音是当作延留在这小节的第一拍上，并解决到B音来看待。

第七密接和应（以答题开始的各次进入更加接近）



在很大程度上，这一类的进入被人们总称之为“密接和应”。

千万不能忽视：必须把各种组合安排得能够使音乐情致越来越生动有趣。

第一次进入是用主题，它可用或不用一个（或几个）与前面有关的音型（dessins）作伴奏，并且其中至少有一个音型必须伸展到第二次进入。

（1）主题的第一次进入并不需要用伴奏

主题

密接和应的开始

答题

主题

等

主题

密接和应的开始

主题

答题

主题

等

（2）密接和应的开始应用一个与前面有关的音型作伴奏。

主题

密接和应

答题

主题

对题

等

主题

主题

密接和应

a tempo

主题

答题

主题

答题

为了使听者有一个新的陈述部的感觉，第二次进入是用答题，它不应该距离第一次进入过远。并且，它至少要在第一次进入的那个声部尚未把主题奏完时，就得把它引进来。

主题

主题

密接和应

答题

等

主题

主题

密接和应

答题

等

主题

主题

密接和应

答题

等

在以后相继进入的所有其它的密接和应中，都用同样的处理。不应在这里把提出的那个声部同回答它的那个声部之间的连续性中断了。用一个比喻来表明我的意思，这就是象所有各个环节都互相紧扣着的一条链子。

从下面的一些完整的密接和应中，我们将看到各次进入总是以主题，答题或对题的首部开始的。而人们也可以用这些进入作成密接和应。我们将看到，这些进入通过互相连续越来越接近，直到出现真正的主题和答题的密接和应为止。这种卡农在持续音以外或就在持续音上都可使用。

不言而喻，在这一点上，对题的任务，——我刚才说过——可以用来构成密接和应，或以整个地，或片断地用来伴奏主题或答题。

从一些效果足够突出的自由声部、尾声以及主题（如果有一个的话。关于新主题我在后面将讲到）中，把所有的这些基本素材一起排选出来，参与运动使它们互相连结、混合、彼此交织以产生一种引人入胜的越来越富有热情的音乐趣味。

刚才所讲到的那些不同的进入，并不一定是无间断地相连续着的，它们往往用短小的间奏连接起来。

对于一些并不提供卡农的主题，则密接和应的获得只可能根据主题旋律形态的允许，作曲家以其机巧智慧，成功地引进一些声部的进入来组成。

仅举一个可构成好几次密接和应进入的主题范例。



距离最远的一次进入是在第四小节上这样地引进：



在第三小节末尾以非常短促的时间开始的一次进入：



在第三小节上的一次进入：



最后是在第一小节中间的一次进入：



这是可贵而相当稀有的实例。这四次进入相继奏出以后，可以同时在主题上互相结合，并产生一种非常令人满意的和声整体。



现在，我们来讲持续音，它并非我已讲过的、有时可以直接用在密接和应前后的那种，而是构成密接和应整个部分的那种持续音；这种持续音是几乎用在所有的学院派赋格中，它是用来作为一些组合的基础，并且为赋格的结束作准备。因此，它在这里的地位非常重要。

持续音总是以属音或主音构成，也可以轮流以这两个音构成，并且放在低音部。

在持续音上面，可以展开各种不同的组合，这些组合就是：主题与答题的卡农，模仿以及其他的卡农等。——关于这一点已在“赋格的一般布局”一节中讲过，这里略作重复，不无用处。

持续音究应在什么地方使用，应让作曲家自由选择。因此在这点上，我不拟多谈。然而，要说明一下：如果在密接和应部分中用两次持续音的话，则主音持续音应该放在第二次；即使不是真正用它来结束全曲，也应该把它放在非常接近赋格尾部的地方。还有这样的情况：如果我们在密接和应之前，已经放了一个相当发展的属音持续音，那末，后面只放一个主音持续音就够了。

只有在密接和应之前所放的持续音是很短促的时候，才可以在密接和应的进行中用上一个较长的第二持续音。

总而言之，必须避免滥用持续音，并且在同一首赋格曲中，不能应用三次持续音，除非这首赋格具有很长的篇幅。

这里迫切要告诉大家的，就是在密接和应中，（而且主要是在持续音上），写作变得更加自由，那些以属音作为基础的不协和音，可以不经准备就能使用，尤其是当它对同时在赋格中应用的、一些效果显著的动机有所帮助的时候。

同样需要告诉大家：对于手法熟练的人，有时也可以在持续音上，用一些远关系调子写出效果良好的音乐。

还应注意：把一个小调的赋格结束在大调上，有时会得到非常精彩的效果，这好象是一篇长时期显得灰暗和阴沉的作品，在结束时突然见到阳光一样。

末了，如果主题许可的话，很可以用众赞歌的形式来结束一个赋格曲。这样做法会给人以一种崇高和庄严的感觉，而这种感觉对于某些主题是非常适合的。

但不论采用那一种形式来作为赋格的结尾，或所采用的和声是如何自由，都不应脱离了乐曲总的风格和特性。

对于在赋格曲中密接和应这个部分究应如何处理，请参阅我在下面所举的各种不同性质的密接和应的例子，这比我用文字去说明更能使读者清楚明白。

二声部纯正赋格的密接和应

主题

对题

密接和应 答题 对题首部

主题

主题

答题

对题尾部

对题尾部 对题首部

以答题开始的更加接近的密接和应

答题

主题

为了构造成模仿而改变的主题尾部

用反向进行而构成密接和应的主题

对题首部 对题首部 poco più largo.

逆行的主题

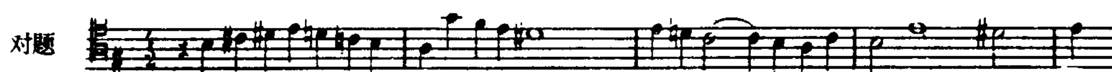
主题在属调上的八度卡农

allar - gan - do

*为了避免平淡冷静起见，主题改在第二拍上才进入。

用一个对题的三声部守调赋格的密接和应













反向进行的主题 (*)

以反向进行而构成密接和应的主题

用反向进行的答题

用原形主题进行的扩张的主题 *

主题

用一个对题的音型

持续音

而作的反向进行模仿

用紧缩的主题首部

八度卡农

用扩张的主题

al - lar - gan - do.

* 这里看到一个留音向上解决的例子；这种特殊例子非常少见，只在如上例的情况中，或由于在某些组合中，人们想保存一些素材的原有曲调形态和音乐形象时才允许使用

用一个对题的四声部守调赋格的密接和应

主题



对题



第一密接和应

答题

主题

对题片断

对题片断

主题

第二密接和应（对题首部）

对题首部

对题首部

第二密接和应（真正的）

答题

主题

答题

主题

主题片断

答题片断

poco più lento

主题

主题片断

主题片断

对题片断

用一个对题的四声部守调赋格的密接和应

对题



主题



第一密接和应

主题

答题

对题

主题

对题

对题片断

对题片断

对题片断

第二密接和应（以答题开始）

第三密和应（用对题首部）

对题

主题

答题

对题

对题

第四密接和应（真正的）

答题

Sej.

对题片断

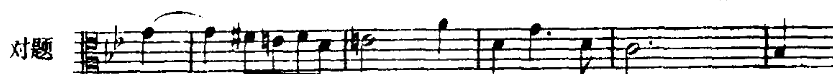
allarg.

对题片断

对题片断

用一个对题的四声部守调赋格的密接和应





第一密接和应

主题

对题

答题

对题

主题

答题

第二密接和应（对题的密接和应）

对题

对题

对题

对题首部

第三密接和应）（真正）主题

答题

主题

答题

第四密接和应（各次进入更加接近）

Poco più lento 主题

答题

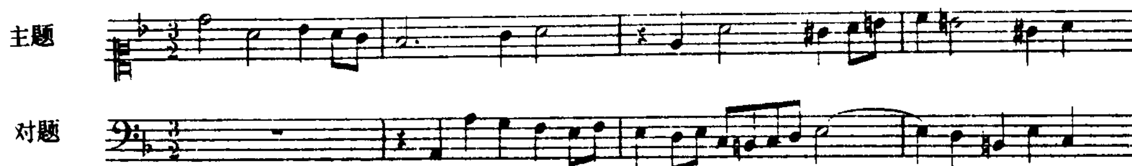
主题

答题

allarg.

主题

用一个对题的四声部守调赋格的密接和应



第一密接和应

密接和应

主题

主题

答题

答题

第二密接和应

对题片断

答题

主题

对题首部

第三密接和应

答题

主题

答题

主题

第四密接和应（各次进入用反向进行）

poco rit. a tempo

主题

答题

主题

答题

紧缩

A

A

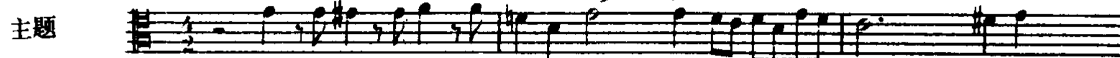
A

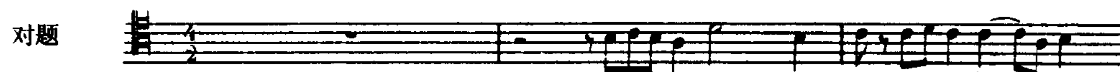
A

al - lar - gan - do

主题（反向进行）

用一个对题的四声部守调赋格的密接和应











第二密接和应（真正的）

对题

答题

主题

第三密接和应（对题首部）

对题首部

第四密接和应

答题

对颞首部

对题片断

对题片断

对题首部

对题片断

（以答题开始）

allarg.

主题

molto

用两个对题的四声部守调赋格的密接和应

Molto moderato.

主题



第一对题



第二对题



第一密接和应

答题

主题

A

第一对题

A

主题

第一对题

第二对题

答题

第一对题

第二对题片断

第二对题

第一对题片断

第二对题片断

第一对题片断

第二密接和应（以答题开始）

第三密接和应

第二对题之首部

主题

答题

第四密接和应（真正的）

主题

第二对题

第一对题

第一对题

答题

第二对题片断

第二对题

第五密接和应（各次进入更加接近）

主题 allarg. molto.

答题

主题

答题

主题

答题

我有意把不是必须研究的材料（新主题）留在最后。我也准备谈一谈我们已经看到过，并且对其使用加以重视过的自由声部，以及在高声部和内声部上的持续音。

新 主 题

当人们想给予赋格一种比较变化和比较幻想的情调，或者当主题不够充分地适合于作必要的发挥时，就可以引进一个用以丰富未来一些组合的新题材。

这个新题材就称为“新主题”。新主题必须具有和第一个主题不同的旋律形态，并由一个新的对题伴随之；其全部应能适宜于和第一主题——有时和第一对题——的各种素材组合在一起，作为发展部分。这个新主题大抵是在旧主题在关系小调或关系大调上出现之后才出现的。或者在密接和应之前代替了旧主题最后的一次出现。

无论如何，它必须在密接和应中再现，并且要将它和自己组进一些不同的间奏中灵活地互相配合起来。

下面的例子足以提示人们从这些新素材中可以引申的部分。我在赋格出现了关系小调之后，新主题引进时开始举例，（即在赋格的关系小调出现之后，新主题未被引进时的音乐就省略了——译注）；并且在开始时，先举出主题和对题，以便读者可以将那些不同的题材互作参改。

主题

对题

新主题的答题

新主题

新对题

模进

模仿

新主题之首部

新对题片断

主题在下属调上（和新主题一起）

新主题

新对题

新主题片断

新主题

新对题

主题在第二级上

第一对题首部

新主题首部

对题片断

第一对题首部

扩张的答题

poco allarg.

密接和应

主题

答题

主题

第一对题

第一对题

* 有时，在大调的赋格中，乐句在密接和应之前的休止，是建立在关系小调的属音上。

第一对题的密接和应

第一对题

答题

新对题

的片断

主题

答题

主题

答题

持续音

同一音型的继续

新主题的片断

主 持续音

主题

新对题片断

新主题

新对题

主题尾部

主题首部

主题片断

più lento.

新主题首部

反向进行

allarg.

新主题首部

自　由　声　部

自由声部有两类：其一是音乐形象有足够的特性，可以提供发展部使用的自由声部，（有如我们在前面的一些例子中所看到的那样）；另一种是简单朴素，（但是有用的），其作用限于补充并有助于和声完整的自由声部。

关于自由声部，除了劝告学习者要把它使用得适当之外，再无别的可说了。

高音部和内声部的持续音

可能有一种时间很短促的、在高音部或内声部上的持续音，这些持续音总是以调子的属音或主音构成，并且仅仅是以经过音性质的形式而不同于和弦音。



参阅第38页．第10条所提供的四声部呈示部的例子。

在上方的主持续音
半音阶音型的模仿
紧缩进入
主题的音型
等

用对题的半音阶音型的卡农
S
在内声部的属持续音
等

我认为有必要劝告学习者尽量少用这种处理，在这里我仅为了好奇来讨论它。

为了对学习者作补充的指导，所剩下的，只有叫他们参考下面各种不同性质的二、三、和四声部的一些赋格曲。

四声部的赋格是最优美的、最常应用的写作形式，因此在这里占着最多的篇幅。

继之，是一首五声部、一首六声部、一首七声部和一首八声部的赋格，以更多的声部数目显示出乐曲的布局进行以及发展的方法。

最后，举出好几首曾经在音乐学院中获得第一奖的学生们的赋格作品，为使这部著作完整，这些作品使我们看到获得这种奖状所应具备的水平。

但愿这本书对学习这门困难的、有时甚至是非常枯燥的课程上，对勤奋研究的学生有所帮助，这就是我的愿望，也是使我感到愉快的事。学习者不会徒劳无功的。毫无疑问，他们会寻得一种的努力，广阔的艺术代价，并且在他们将来的作品中，会显示出他们所能掌握的熟练技巧。

关于二声部和三声部赋格的补充说明

二声部和三声部赋格，应具有和四声部赋格同样的一般布局，但它所提供的写作手段比较少；当然，它在某些细节上和四声部赋格有所不同。例如：由于它在展开中所带来的变化是可能比较少。副呈示部在这里就较常使用，它的本身就成为变化的一种因素。另一方面，人们一般都给它以较少的扩展，因为以它来组成的一些不同的技巧，只有在四声部的赋格中，才可能把同样丰富的效果表现出来。

相反地，在二声部赋格中，总是不应使用持续音的，即在三声部中也非常少用；因为在这里和声被减少到只有两个声部了。

这都是留下要说明的仅仅不同的几点，但是却值得我们注意。

二声部守调赋格

Tempo giusto quasi a capella

答题

主题

片断A

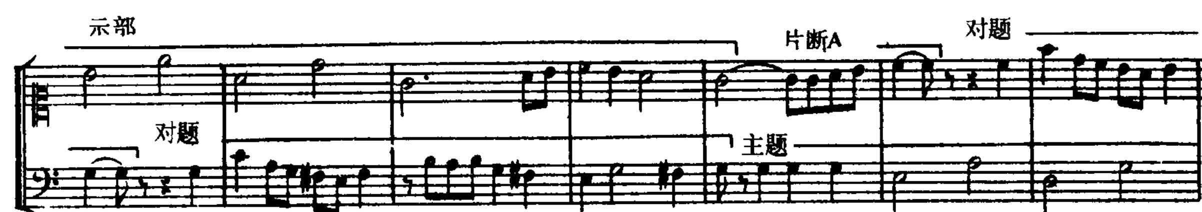
对题

片断A

主题

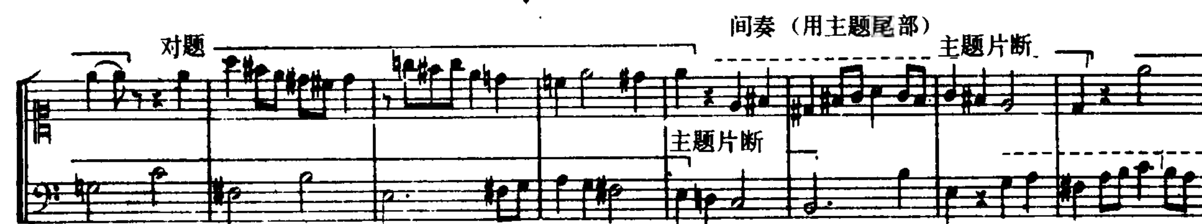

片断A
对题
对题
主题


间奏（取自对题）
副呈
答题
片断A


示部
片断A
对题
对题
主题


间奏（用对题的一个片断和片断A）
片断A
片断A


关系小调
主题
片断A
片断A
片断A
对题
答题


对题
间奏（用主题尾部）
主题片断
主题片断


在第二级音上
片断A
对题
主题


下属调
主题
片断A
对题


间奏（取自对题）


rall.
密接和应
a tempo.
答题
主题
第一密接和应
主题
片断A
对题
Frag't A


第二密接和应（对题首部）
答题
片断A
对题
答题
主题


第三密接和应
答题
第四密接和应
主题
答题


第五密接和应（在主题的上方用答题的扩张）
主题
用扩张的答题


第六密接和应（答题在用反向进行的主题的上方）
Più lento.
答题
反向进行的主题
allarg.

三声部守调赋格

Mod^to molto sostenuto.

答题

主题

对题

对题

主题

间奏（在答题尾部上开始的一个新片断）

对题

答题

副呈示部

答题

对题

主题

间奏（用对题尾部材料）

对题

关系大调



间奏（引用主题尾部材料）





第一密接和应



第二密接和应（由对题组成）
答题
对题
对题
主题
对题

第三密接和应（在关系调上，以答题开始）
主题
答题

第四密接和应（真正的）
答题
主题

第五密接和应（扩张的主题在原形主题上方）
主题
扩张的主题

对题
对题
allarg.
答题

四声部守调赋格

And^{te} espressivo

主题

对题

答题

对题

主题

对题

对题

答题

间奏（用主题尾部材料）

主题片断

主题片断

主题片断

主题片断

主题片断

主题片断

关系小调

主题

对题

答题

对题

间奏（用对题的一个片断）

对题片断

对题片断

下属调

对题

主题

第一密接和应

poco rit. a tempo.

主题

答题

主题

主题片断

答题

第二密接和应（主题用八度卡农）

主题

主题

主题

主题

第三密接和应（对题材料）

C.S.

对题

对题

第四密接和应（扩张的主题在原形主题上方）

扩张的主题

主题

allarg. poco a poco.

四声部守调赋格

Molto moderato.

主题

对题

答题

对题

主题

答题

第一间奏（用对题的一个片断）

对题

对题片断

对题片断

对题片断

关系大调

主题

对题
答题
对题
第二间奏(主题尾部与片断A)
A.
主题片断
A.
主题片断
A.
片断A
下属调
对题
片断A
主题
对题尾部
主题片断
主题片断

rit.

a Tempo

第一密接和应

答题

主题

主题

对题

主题片断

答题

第二密接和应（真正的）

答题

主题

第三密接和应（对题首部材料）

第四密接和应（原形主题和扩张的主题一起结合）

用扩张的答题

对题

主题

用扩张的主题

扩张的主题

Allarg.

主题

主题

四声部纯正赋格

用两个对题和一个新主题

Quasi adagio.

答题
主题
对题 I
对题 I
对题 II
主题
对题 II
对题 I 的片断
答题
对题 I

对题Ⅰ的片断

在关系小调上

主题

对题Ⅰ

答题

对题Ⅱ

对题Ⅰ

对题Ⅱ

新主题

对题Ⅱ的片断

新主题的答题

新对题

新对题

新对题

新对题

新主题

新主题的答题

下属调

新主题的片断

新主题片断

对题Ⅱ的片断

新主题

主题

新主题片断

对题Ⅰ

间奏（用主题尾部材料）

对题Ⅱ的片断

主题尾部

主题尾部

allarg.

第一密接和应

用反向进行的对题Ⅱ的片断

答题

主题

第二密接和应（用答题开始的新主题的密接和应）

对题Ⅱ的片断

答题

主题

新主题的答题

新主题

新主题的答题

第三密接和应（真正的密接和应）

新主题

答题

主题

第四密接和应（用答题开始）

答题

主题

第五密接和应（答题在扩张的主题上方）

答题

扩张的主题

第六密接和应（主题在紧缩的答题上方）

rit.

a tempo.

主题

紧缩的答题

rit

Più mosso.

allarg.molto.

p

cresc.

p

cresc.

f

f

四声部守调赋格

Andantino

主题

答题

对题

主题

对题

对题

答题

间奏（用对题的一个片断）

片断 A

对题片断

片断 B

在关系大调上

对题片断

a

对题

片断

主题

片断 A

对题

片断 A

答题

间奏（用主题的尾部）

在第六级上

对题

片断 A







第二密接和应（用对题材料）



第三密接和应（真正的）

主题

对题

答题

第四密接和应（各次进入更接近）

Allarg.

主题

答题

主题

答题

对题

主题

四声部守调赋格

Andte quasi adagio grave

答题

主题

对题

主题

对题

答题

对题

间奏（用主题尾部材料）

关系小调

对题

答题

主题

对题

间奏（取自主题的材料）

下属调

对题

主题

间奏（取自对题的材料）

在第二级上　对题

主题




第一密接和应
对题
答题
主题


对题
答题
主题
对题


第二密接和应
主题
答题
答题

第三密接和应（以答题开始）

答题

主题

答题

主题

反向逆行的答题片断

第四密接和应
（各次进入更接近）

答题

主题

答题

主题

主持续音

Allarg.

四声部守调赋格

Tempo giusto, ma molto moderato.

主题

小结尾

对题

答题

片断 A

对题

主题

* 这个赋格的发展部，看来似乎过于冗长，作者是有意这样做，其目的在于想利用主题和对题所有的各种片断为学习者指出人们可能从这些不同的片断中所获得的效果。
如果我们想写一首发展较少的赋格曲，那是容易的事，只要在一些可能用来处理的片断中作一个选择就是了。

我们也将看到在这乐曲中引进一个新的音型。目的是对乐曲提供一些变化和运动。

作者相信并希望这首赋格经过这样地处理和组合以后，尽管它的篇幅很大，但也不会使听者感到冗长。

片断A

小结尾的音型

小结尾

对题

答题

小结尾的音型

用反向进行的

主题片断

一些音型的继续

间奏（用主题片断材料）

小结尾

主题片断

小结尾

用反向进行的片断

在关系小调上的主题

小结尾

经改变了的对题

用反向进行的片断

主题片断

小结尾

小结尾

答题

经改变了的对题

答题尾部的延长

用对题首部材料作卡农的模仿

主题的片断

对题首部

小结尾的音型

对题

对题首部

用反向进行的片断

主题在下属调上

用反向进行的
主题片断

主题片断

对题片断

对题尾部片断

小结尾

主题片断

对题片断

新的音型

这个曲调线条是在这赋格以后的
部分中将被利用的新音型

新音型

新音型

在第二音级上的主题用新音型的曲调线条伴奏

新音型

主题片断

小结尾的旋律型

主题片断

用反向进行的主题片断

对题

反向进行的主题片断

密接和应

第一密接和应

主题

答题

对题片断 对题首部 新音型

对题 新音型

第二密接和应主题 对题片断

小结尾 答题

第三密接和应
主题

Coda

对题首部

对题片断

答题 用一个对题片断作

新音型 反向进行 对题片断 模仿

模仿

主题首部 新音型

主题首部

的卡农模仿 对题首部

对题首部

答题首部

新音型

答题

第四密接和应（真正的密接和应）

以新音型和紧缩的主题首都作成的间奏

新音型

反向进行

前面间奏的转位（倒转）

新音型

紧缩的反向进行

主题

用各种不同的主题片断
在持续音上组成的间奏

新音型

新音型
主题首部
主题首部
rit.
扩张的主题
新音型
新音型
对题首部
答题在扩张的主题下方
Allarg.

五声部守调赋格

Moderato

答题

主题

对题

主题

对题

对题

对题

答题

模仿

旋律型的继续

主题尾部的旋律型.

模仿

主题片断

用对题首部的间奏

关系小调

答题

在尾部改变的对题

主题

间奏 （用对题和主题的片断材料）

对题音型

对题 旋律型的继续

对题音型

主题音型

下属调

对题

间奏

主题

主题片断

（用对题和主题的片断材料）

一些旋律型的延长

在第二级音上

对题

卡农的模仿

主题

poco allarg.

a tempo.

主题 第一密接和应

对题

第二密接和应

主题

答题

低五度的卡农模仿

答题

对题首部

八度卡农

对题的音型

模仿

卡农的模仿

模仿

八度卡农

答题首部B.

主题首部

真正的密接和应

主题

在属调上的卡农

高九度的卡农

主题片断

对题音型

模仿

主题

首部

和另一片断组合的主题片断

主题音型

allarg.

主题音型

对题音型

六声部守调赋格

Larghetto, ben sostenuto

对题

答题

主题

主题

对题

对题

答题

* 对题在这里似乎不是依照复对位的一些规则而构成；但这并无妨碍，因为主题的第二小节应该写成这样：

这样，对于和对题在一起组合的答题，提供了象下面的完全合乎规则的写法：

等

间奏 （用主题尾部材料）

关系大调

主题

对题

* 这个选在女低音声部上的D音，无法作正规的分析。然而我使它的音乐效果非常优美，甚至更令人喜爱。由于级进的原故，下面的两种写法我都把它保留了下来。这两种写法是完全正确，无可非议的。何况到了这个学习阶段，有某些出规的作法，对于天资聪敏、有天赋的学生来说是可以允许的。

另外两种可能的作法

第二女高音

Ⅰ式 Ⅱ式

女低音

间奏 （用对题尾部材料）

对题

答题

下属调

间奏 取自对题的

C.S.

主题

材料并构成六声部的卡农

第一密接和应

对题

主题

答题

第二密接和应（对题材料） 第三密接和应

对题

主题

主题

答题

对题

对题

第四密接和应

答题

主题

答题

第五密接和应（真正的）
第六密接和应
主题
答题
答题
主题
第七密接和应（扩张的答题在主题上方）
主题
答题
主题
对题
对题
用扩张的答题
第八密接和应（各次进入更加接近）
主题
Allarg. e dim. molto.
答题
主题
答题
主题

用两个对题的七声部纯正赋格

Grave

答题

对题Ⅰ

主题

对题Ⅰ

主题

间奏（用主题的片断）

对题Ⅱ

对题Ⅱ

答题

对题Ⅰ

关系小调

主题

对题Ⅱ

对题Ⅰ

对题Ⅰ

间奏（用对题Ⅰ和Ⅱ的片断）

答题

对题Ⅰ的片断

对题Ⅱ 的片断

对题Ⅱ

对题Ⅰ的片断

下属调

间奏（用对题Ⅰ的首部材料）

在第二级音上

主题

反向进行

与对题Ⅰ连接的旋律线

对题Ⅰ

主题

对题Ⅱ

对题Ⅰ的首部

对题Ⅱ

对题Ⅰ的音型

模仿
答题
模仿
第一密接和应
主题
答题
间奏
模仿
第二密接和应
主题
对题Ⅰ的片断
答题
模仿
模仿
第三密接和应
主题

旋律音型的继续

八度卡农

八度卡农

(真正的)

在原形主题上方构成密接和应，并用反向进行的主题

用反向进行的

主题

动机模仿

扩张的主题

主题首部

主题片断

反向进行

反向进行

对题Ⅰ的半音阶进行

八声部守调赋格

Tempo giusto moderato.

答题

主题

对题

片断A

对题

对题

主题

片断 A

间奏（在呈示部尾部上开始并伸入）

答题

对题

到关系小调的主题上的六声部卡农

关系小调

对题

主题

对题

片断A

答题

间奏（用片断A及扩张的片断A材料）

下属调

主题

对题

间奏（用主题尾部）

在第二级音上

反向进行

主题

对题

反向进行

间奏（用对题尾部材料）

第一密接和应 对题

答题

主题

第二密接和应（主题在答题上方，主题进入更加接近）

第三密接和应（答题在主题上方，进入更加接近）

第四密接和应（对题的密接和应）

答题

主题

对题

对题

第五密接和应
（用答题开始）
答题

第六密接和应
（真正的密接和应－答题在主题上的卡农）

答题

主题

答题

第七密接和应（扩张的主题在答题下方）

对题

第八密接和应
（答题在扩张主题的尾部上）

对题

对题片断

答题

扩张的主题

扩张的主题

第九密接和应
(反向进行的主题在原形主题上方)
反向进行的主题
主题
Suj.

第十密接和应
(越来越互相接近，并且以一拍的距离用主题在答题上方的卡农结束各次进入)
主题
主题
答题
答题

在未把在音乐学院比赛考试中曾获得一等奖的那些赋格介绍与读者之前，作者不愿就此结束这部著作。下面我首先介绍自己所创作的，曾于一八五七年获一等奖的那首赋格曲；然后是马斯涅曾于一八六三年获奖的一首；其次再举出三首在最近十年中所选出的作品。以便作为同这些早期的作品相对照。最后是穆格埃（J . Mouquet)在一八九三年写的、有如课堂作业那样的一首赋格。

我认为这些不同的作品，对学习者很有教益和参考价值。它可以使学习者了解到这一门学问在目前所达到的水平。

用两个主题的四声部守调赋格

（一八五七年全体一致通过给予一等奖）

——A.托玛斯的学生

作者T H. 杜布瓦

这首赋格，在图书馆所收藏的、曾获音乐学院一等奖的赋格曲汇编中并没有见到，而且有如当时的许多作品一样，原稿均已失传；然而，倚靠在考试那天用铅笔作的一些片断草稿，我尚无多大困难把它重新整理出来。

这些片断草稿已足够使我能把全首赋格重新整理出来，然而，在这些草稿中，有几个（很少的几个）曾涂改或已模糊不清的地方，应加以忆测。因此，下面这首赋格与1857年考试时所交的试卷之间，可能找出几个不同的（但完全无足轻重的）音符。

由奥柏 （A uber）出的主题

主题 小结尾

S. 呈示部 C. 答题 对题 II T. 对题 I B.

对题 I 对题 II 对题 I 主题 对题 II

对题 II

音型的继续

(*)

对题 I

答题

和男高音声部作九度的卡农

和男低音声部作七度卡农

在男高音与女高音声部之间构成的九度卡农

用反向进行的对题 I 和主题片断

七度卡农

主题片断

主题片断

对题 I

用主题和对题 I 的片断模仿

副呈示部

答题

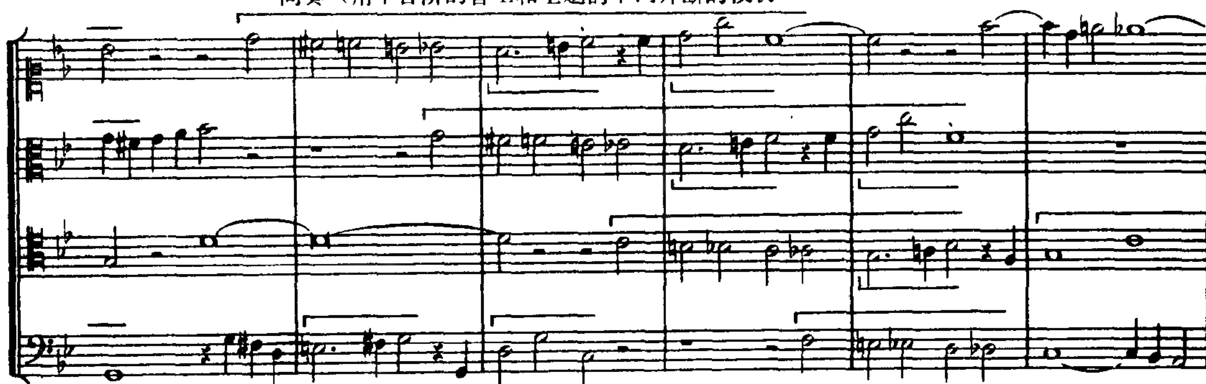
对题 II

对题 II

对题 I

主题

我之所以在第二对题进入时用同度音，是为了使下一小节的第一拍上有完整的和声。


间奏（用半音阶的音型和主题的不同片断的模仿


主题在关系大调上
对题 I
对题 II


答题
应用第二对题首部的
对题 II
卡农
对题 I


四声部卡农
用反向进行的
第一对题音型
卡农
卡农

间奏（用对题Ⅰ及主题的片断）

对题Ⅰ

主题在下属调上

对题Ⅱ

（音型的继续）

用反向进行的主题片断

主题在第六级音上的进入

主题中一个部分的延续

应用扩张的主题首部

应用半音阶音型的间奏

密接和应

主题

答题

主题

答题

主题首部

属音的上方持续音

答题首部

构成八度模仿的主题首部

* 为适用于密接和应而将答题稍作改变。

扩张的主题

紧接着的四次进入

属的下方持继音

用对题Ⅱ的一些

音型以及半音阶进行的间奏

un peu plus lent

八度

应用对题Ⅱ的八度卡农

八度卡农

以主题首部构成全曲的终止

ff allarg.

卡农

四声部守调赋格

一八六三年考试获一等奖

由奥柏出的主题

马斯涅——A.托玛斯的学生

主题 尾声 对题
答题

对题
主题

片断A 间奏.在主题和
片断A
对题 模仿
答题

对题上的一个片断 片断A 副呈示部 对题
片断A 片断A 答题
片断A 片断A 内声部持续音

对题

主题

间奏

对题首部

对题片断

低五度

片断A

模仿

片断A

低五度模仿

片断A

关系大调

主题

对题

片断A

答题

取自主题的间奏

片断A

对题

低五度

模仿

取自对题的模仿B

卡农A

卡农A，主题首部

模仿B

卡农A 的模仿

模仿B

卡农A

主题 在下属调

下属调

对题

模仿

模仿

模仿

模仿

模仿

模仿

模仿

模仿

主题首部

第一密接和应

主题

答题

主题

对题

第二密接和应

答题

答题

模仿

主题

模仿

主题

取自

答题

间奏

第三密接和应

主题

答题

对题的间奏

p

p

用扩张的密接和应

A

扩张的答题

扩张的主题

片断A

片断A

片断A

rit.

più lento.

模仿

p

模仿

p

模仿

模仿

allarg.

ff

ff

ff

ff

四声部守调赋格

一八九一年获一等奖

马德连涅·若吉*—— E 基罗的学生（ERN . Guiraud）

A. 托马斯出的主题

Andantino con moto

主题

答题

小结尾

小结尾

对题

主题

对题

答题

小结尾

对题

* 杰出的钢琴家和著名的教授，她现在是亨利若茜夫人。

片断A 间奏 片断B

片断B 片断A

片断A

片断B

rall. 主题在关系大调上 对题

p

p

主题

p

p

间奏

对题

变化的答题

rall.

应用新主题的间奏

新主题

新主题

新主题

新对题

新主题

对题

新对题

新主题

在下属调上和新主题一起

主题

f

新主题

新主题

结合的主题

新主题

新主题


转位的新主题片断
f
f
f


ral - len - tan - do
p
p
p
p


第一密接和应
Religioso
主题
pp
答题
pp
主题
pp dolce


答题
用主题首部的间奏
pp
主题

用新主题的第二密接和应

主题

rall.

a Tempo

新主题

对题

新主题

反向进行的新主题

反向进行的新主题

新主题

真正的密接和应

rall.

a Tempo

p

新主题

新主题

p

主题

答题

在持续音上的卡农

变化的主题

主题

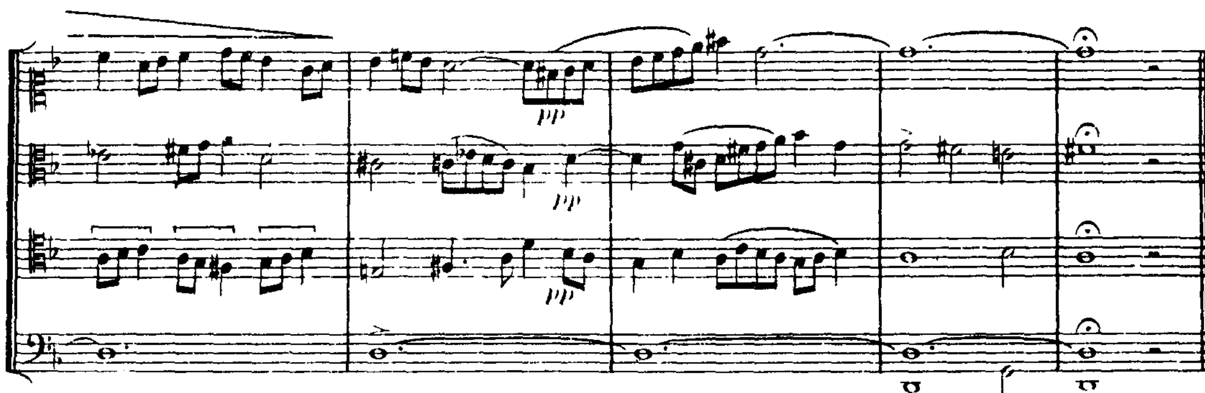
主题

新主题


ral


主题首部
a Tempo
主题
len
ten
do
主持续音


对题
主题
perdendosi
e rallentando


pp
pp
pp

四声部守调赋格

一八九六年获一等奖

乔治·戈萨德(GEORGES CAUSSADE)·杜布瓦

(Th. Dubois)的学生

由C.圣-桑(CAMILLE SAINT-SAËNS)出的主题

答题

主题

对题

主题

对题

间奏(用对题尾部和片断A

对题

片断A

片断A

片断A

对题片断

答题

对题片断

p

f

我已在序论中说过，在这个篇幅冗长而又细微的著作中，乔治·戈萨德先生给我提供不少珍贵的帮助。从这作品中，我们看到他是从十分巩固和踏实的研究中锻炼出来的。

poco cre - scen - do dim

对题片断 片断A 对题片断

对题片断 片断A

对题片断 对题片断 片断A

对题片断 关系小调

主题

对题片断 片断A

对题

片断A

应用主题片断组成的间奏（在这段音乐中，同一主题的两个片断，与片断A 和片断B组合在一起）。

答题

主题的第二片断

主题的第一片断 片断A

对题 片断B

片断B 主题的第一片断 主题的第二片断 下属调

poco cresc.

片断B 主题的第二片断

主题的第二片断 片断B

主题的第一片断 片断A 主题的第二片断 片断B 主题

poco cresc.

对题

片断A

cresc.

片断A

片断A

片断A

p

片断A

片断A

p

片断A

p

cresc.

扩张的片断A

片断A

p

cresc.

片断A

p

扩张的片断A

f

mf

f

主题片断

主题片断

p 片断A

mf

片断A

fp

主题片断

mf

主题片断

片断A

主题片断

fp

cresc.

片断A

rall.

dim. poco a poco

p

ff

扩张的片断A

主题片断

主题片断

主题片断

dim. poco a poco

p

ff

第一密接和应

主题

p

主题

对题

p

答题

对题

p

第二密接和应（用对题材料）

C.S 片断B poco cresc

答题 对题 片断B 对题 片断B 片断A 片断B 对题 poco cresc

对题 f 第三密接和应

片断A 主题 片断A 答题 片断B 主题

答题 cresc 第四密接和应（主题和

片断A 片断A 片断A 片断A 主题 片断A 片断A 扩张的答题 cresc

答题一起用扩张法）；cresc

片断A 片断A Allarg. 片断A 主题片断 片断A 片断A

四声部守调赋格

一九〇〇年获一等奖

辟诗（Pech），勒涅浦沃（Ch.Lenepveu）的学生

由Th.杜布瓦出的主题

主题

对题

答题

对题

主题

答题

对题

主题尾部

在主题尾部上的间插段

主题尾部

主题尾部

主题尾部

主题尾部
关系小调
对题
主题
主题尾部

在对题尾部的间奏
答题
对题
对题尾部

对题尾部
对题尾部
对题尾部

对题尾部
下属调
对题
对题尾部
主题

应用片断A的间奏

片断A

片断A

片断A

片断A

片断A

主题

用主题片断的间奏

对题

主题片断

主题片断

主题片断

主题片断

主题片断

主题片断

主题片断

主题片断

dim e rall.

第一密接和应

a Tempo

主题

对题片断

S

对题片断

答题

用对题的第二密接和应

对题

答题

主题片断

对题

对题

对题

对题

主题片断

第三密接和应（在关系调上，进入更接近）

第四密接和应（真正的卡农）

主题

主题

答题

答题

第五密接和应（和主题的一些片断一起结合并用反向进行的主题）

反向进行的主题

对题尾部

主题片断

主题片断

对题片断

主题片断

主题片断

第六密接和应（进入更接近的卡农）

答题

f

主题

f

对题尾部

第七密接和应（原形答题和扩张答题）

R

扩张的答题

ff

主题片断

rall.

Largo

主题片断

主题

用纯正赋格作法的守调赋格 *

一八九三年四月课堂练习作业

由杜布瓦（Th．Dubois） 出的主题

丁穆格埃（J．Mouquet），**
杜布瓦（Th．Dubois）的学生

Andante

主题

小结尾

答题

对题

小结尾

主题

对题

小结尾

答题

取自对题的间奏

片断A

对题

片断A

* 在前面已经谈过，对这个主题最适合用哪一个答题，请参阅第17页。

** 穆格埃先生后来于1896年曾获得罗马留学奖金

片断A
片断A
片断A
片断 A
片断 A
片断A

关系大调
主题
片断A
片断
A
对题
片断A
片断A

小结尾
答题
对题

取自对题的五度卡农
片断B
片断B
片断B
片断B
片断B

对题

片断B

主题

f

主题

f

对题

dim.

片断A

取自对题首部的间奏

片断C

片断C

片断A

p

cre - scen - do

片断C

片断C

属持续音

片断C 片断C 片断C rit. 片断C

第一密接和应

主题

p

答题

主题

答题

p

取自主题的间奏

片断D

片断D

第二密接和应（真正的）

答题

对题S

片断D

主题

答题

尾声

取自小结尾的间奏

片断C

片断E

片断E

主持续音

片断E

主题

f

f

rit.

Allargando

sf

sf

sf

为了避免学习者因想获得对研究所需要的练习题而去参考各种不同的书籍起见，我在这里选出一些为对位所写的题目或固定曲调，以及一些赋格的主题，使他们手上有了一切可能需要的写作资料。在为音乐学院考试和罗马留学奖金考试*所采用过的那些主题中，我选出一些我认为是最杰出的和最典型的主题，以便对学习者提供一些他们确实能够从中获得教益的写作素材。**

为对位练习用的主题或固定曲调

C 调

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

* 罗马留学金考试是法国每年给与国内各种艺术家公费到罗马进修的一种考试，亦可照字面称作"罗马大奖"。 —— 译注

** 如果学习者愿意，还可以在凯鲁比尼（Cherubini）和巴赞（Bazin）的教本中找到一些对位的题目（在其他许多对位法教本中均可找到类似的题目）

D调

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

E 调

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

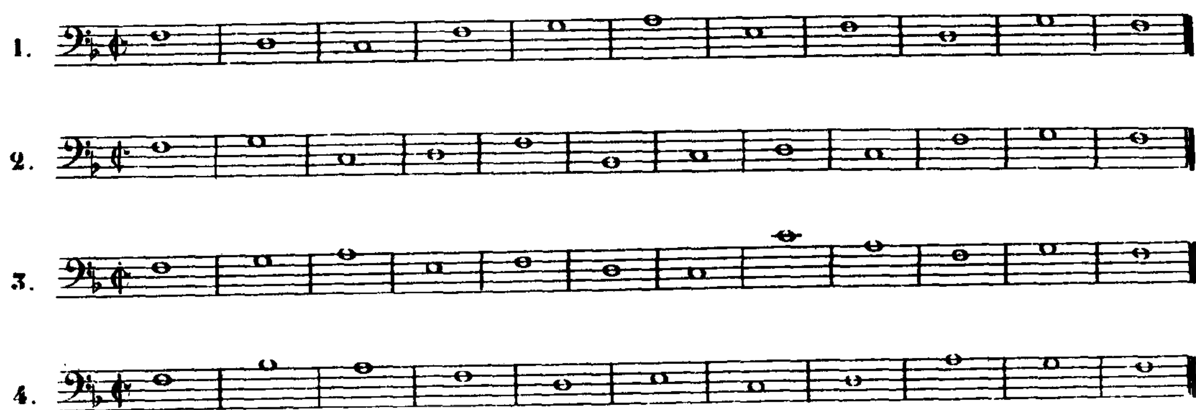
9.

10.

11.

12.

F 调

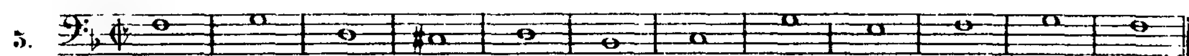


1.

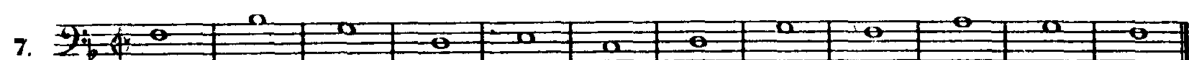
2.

3.

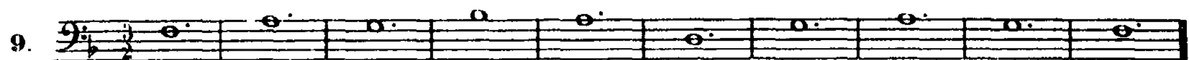
4.

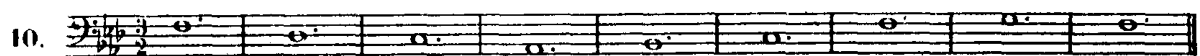
5. 

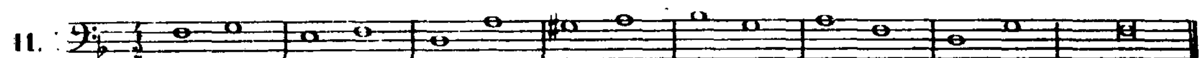
6. 

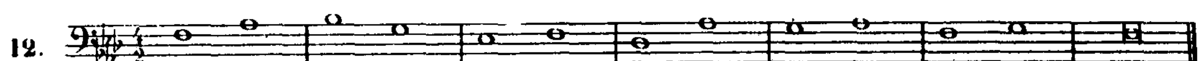
7. 

8. 

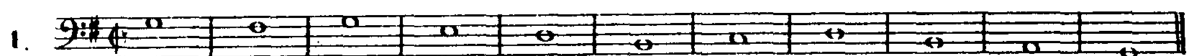
9. 

10. 

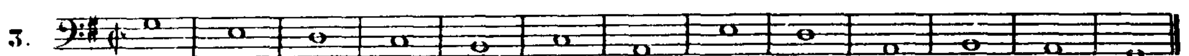
11. 

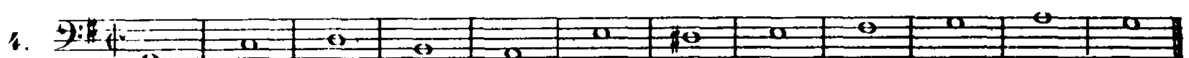
12. 

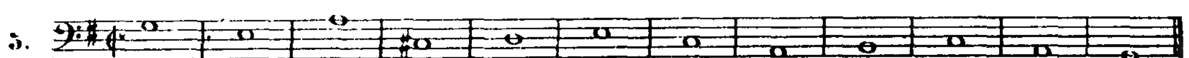
G调

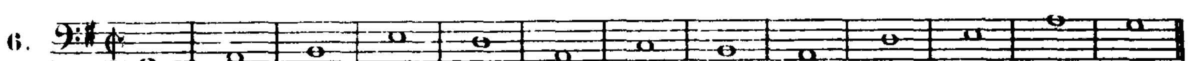
1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7.

8.

9.

10.

11.

12.

A 调

1.

2.

3.

4.

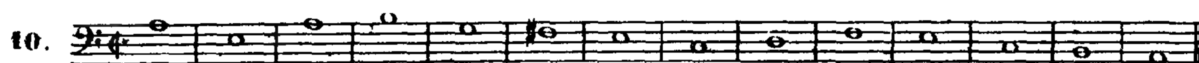
5.

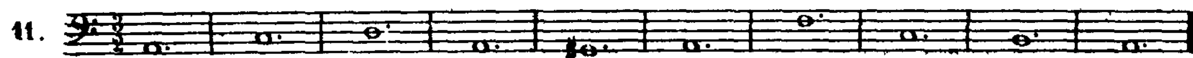
6.

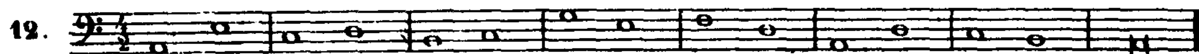
7.

8.

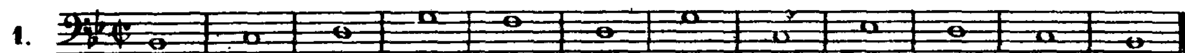
9.

10. 

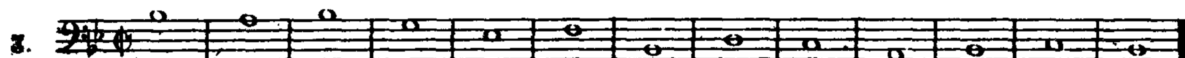
11. 

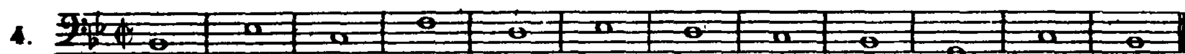
12. 

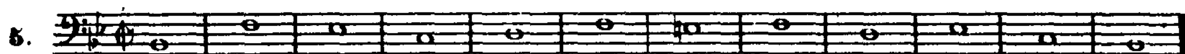
♭B 调

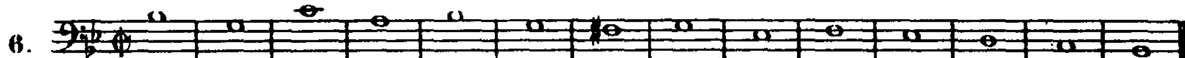
1. 

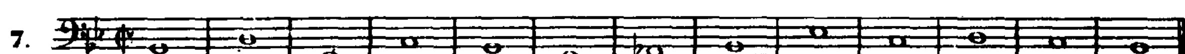
2. 

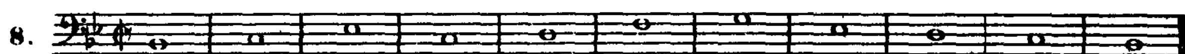
3. 

4. 

5. 

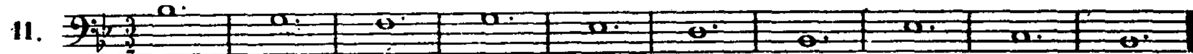
6. 

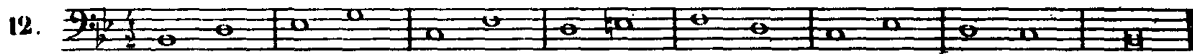
7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

对于一些八声部对位以及双重合唱，目前我认为最好只能举出下面凯鲁比尼的几道题目以供读者参考。这些题目都组合得非常完善，并且都完全适合于这类作品的风格。

提供八声部对位和双重合唱队使用的低音部习题











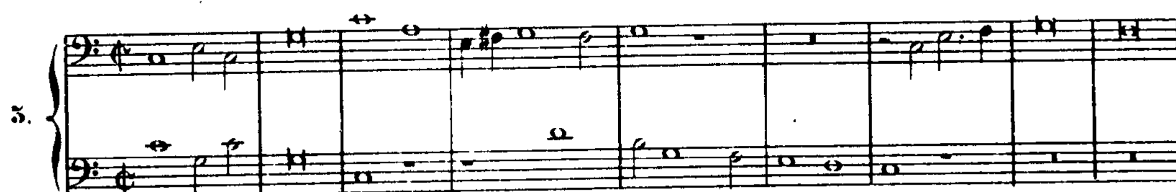


4.





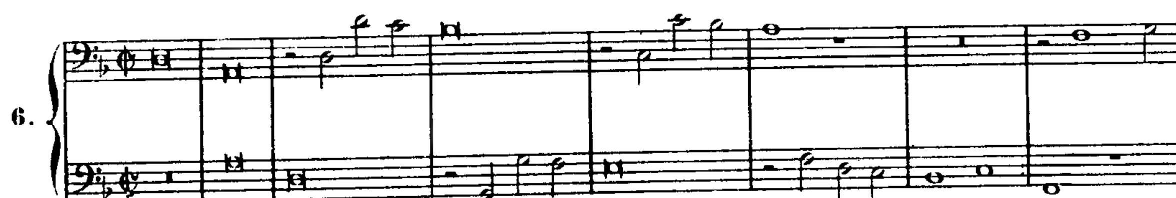
5.







6.



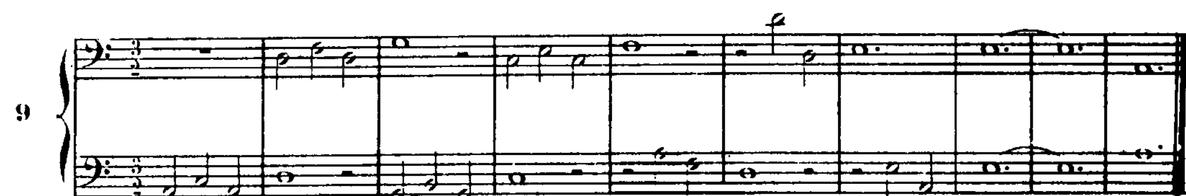



7.

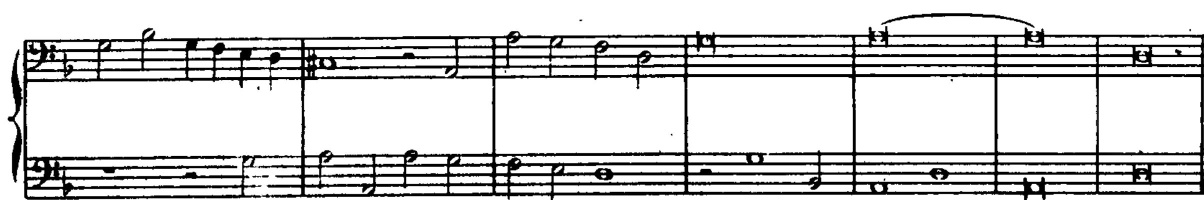


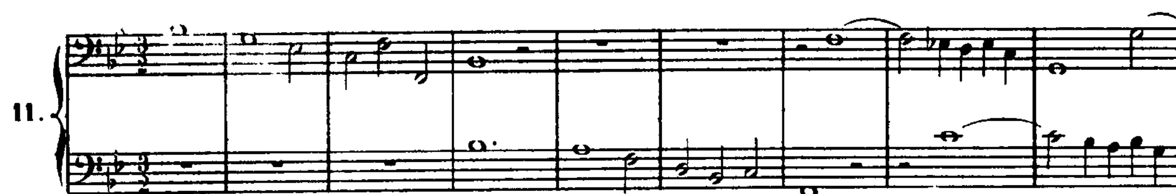

8.



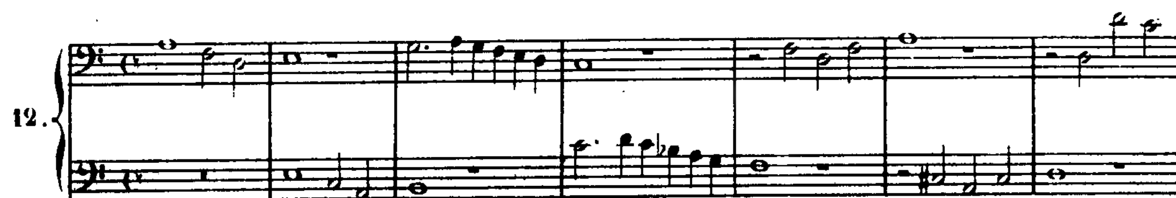

9


10.




11.


#6
#


12.



赋格的主题
音乐学院历届考试所用的主题

1. 凯鲁比尼 (CHERUBINI.) (1818年)

2. 马采罗 (MARCELLO.) (1825年)

3. 凯鲁比尼 (CHERUBINI) (1827年)

4. 凯鲁比尼 (CHERUBINI.) (1828年)

5. 凯鲁比尼 (CHERUBINI.) (1832年)

6. 凯鲁比尼 (CHERUBINI) (1840年)

7. 奥柏 (AUBER) (1844年)

8. 奥柏 (AUBER.) (1848年)

9. 奥柏 (AUBER.) (1850年)

10. 奥柏 (AUBER.) (1851年)

11. 奥柏 (AUBER.) (1852年)

12. 奥柏 (AUBER) (1857年)

奥柏
(AUBER.)
(1858年)

13.



奥柏
(AUBER.)
(1861年)

14.



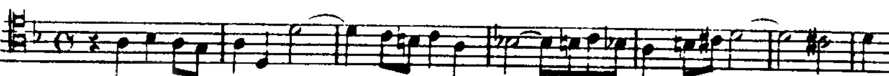
奥柏
(AUBER.)
(1863年)

15.



奥柏
(AUBER.)
(1866年)

16.



奥柏
(AUBER.)
(1867年)

17.



奥柏
(AUBER.)
(1868年)

18.



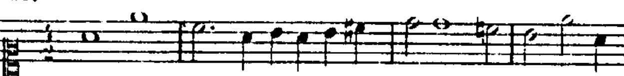
奥柏
(AUBER.)
(1869年)

19.



奥柏
(AUBER.)
(1870年)

20.



A. 托玛斯
(A. THOMAS)
(1872年)

21.



A. 托玛斯
(A. THOMAS.)
(1874年)

22. Mod^{to}



A. 托玛斯
(A. THOMAS.)
(1875年)

23.



A. 托玛斯
(A. THOMAS.)
(1876年)

24. And^{no}



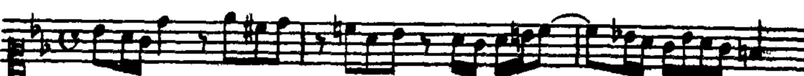
A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1877年)



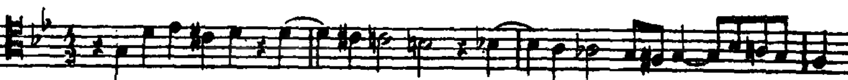
A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1878年)



A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1879年)



A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1880年)



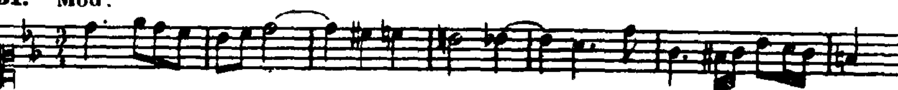
A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1881年)



A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1882年)



A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1883年)



A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1884年)



A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1885年)



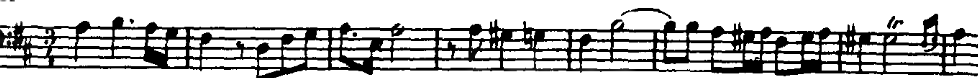
A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1886年)



A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1887年)



A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1888年)



A．托玛斯 (A. THOMAS.) (1889年)

37.

A．托玛斯 (A. THOMAS.) (1890年)

38.

A．托玛斯 (A. THOMAS.) (1891年)

39.

A．托玛斯 (A. THOMAS.) (1892年)

40. Mod.^to

A．托玛斯 (A. THOMAS.) (1893年)

41. And.^te con moto.

A．托玛斯 (A. THOMAS.) (1894年)

42.

A．托玛斯 (A. THOMAS.) (1895年)

43. And.^no

圣－桑 (SAINT-SAËNS.) (1896年)

44.

TH．杜布瓦 (TH. DUBOIS.) (1897年)

45. Mod.^to

TH．杜布瓦 (TH. DUBOIS.) (1898年)

46.

TH．杜布瓦 (TH. DUBOIS.) (1899年)

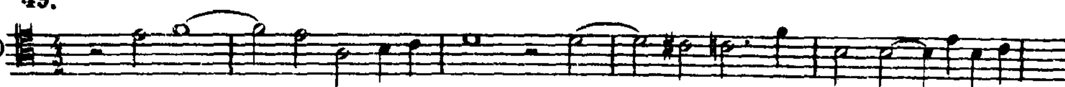
47.

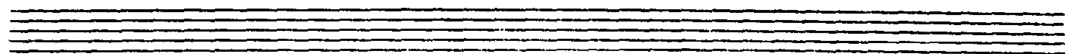
TH．杜布瓦 (TH. DUBOIS.) (1900年)

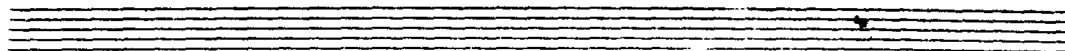
48.

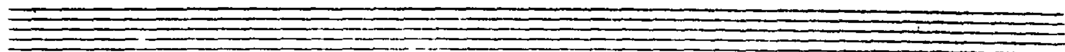
49.

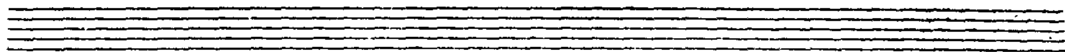
TH．杜布瓦
(TH. DUBOIS.)
(1901年)

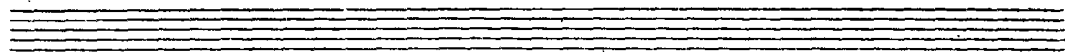


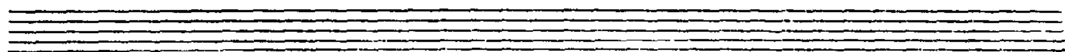


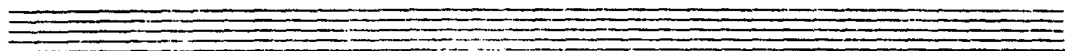


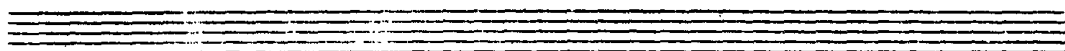


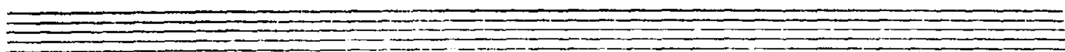


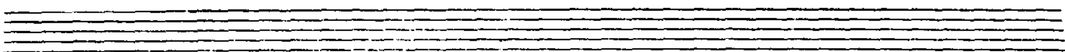


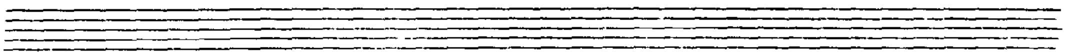












历届罗马留学奖金初试所用的主题

1.
(1804)

2.
(1805)

3.
(1808)

4.
(1809)

5.
(1811)

6.
(1812)

7.
(1815)

8.
(18)

9.
(1829)

10.
(1834)

11.
G．翁斯罗
(G.ONSLOW.)
(1843)

12.
G．翁斯罗
(G.ONSLOW.)
(1848年)

奥柏
(AUBER.)
(1854年)

13.

奥柏
(H. REBER.)
(1856年)

14.

A、托玛斯
(A. THOMAS)
(1857年)

15.

H. 勒贝尔
(H. REBER.)
(1858年)

16.

H. 勒贝尔
(H. REBER.)
(1859年)

17.

18.

(H. REBER.)
(1860年)

卡拉法
(CARAFA.)
(1861年)

19.

A. 托玛斯
(A. THOMAS)
(1862年)

20.

H. 勒贝尔
(H. REBER.)
(1863年)

21.

热瓦尔特
(GEVAERT)
(1870年)

22.

维多尔·马塞
(VICTOR MASSE.)
(1874年)

23.

H. 勒贝尔·
(H. REBER.)
(1876年)

24.

25.
马斯涅
(MASSENET.)
(1879年)

26.
H．勒贝尔
(H. REBER.)
(1880年)

27.
圣·桑
(SAINT-SAËNS)
(1881年)

28.
古诺
(GOUNOD)
(1882年)

29. Large
马斯涅
(MASSENET.)
(1883年)

30.
马斯涅
(MASSENET.)
(1884年)

31.
A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1885年)

32. Mod^to
古诺
(GOUNOD.)
(1886年)

33.
A．托玛斯
(A. THOMAS.)
(1887年)

34.
L.德里勃
(L. DELIBES.)
(1888年)

35.
古诺
(GOUNOD.)
(1889年)

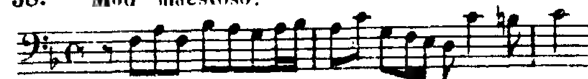
古诺
(GOUNOD.)
(1890年)



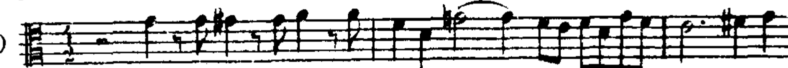
古诺
(GOUNOD)
(1891年)



古诺
(GOUNOD.)
(1892年)



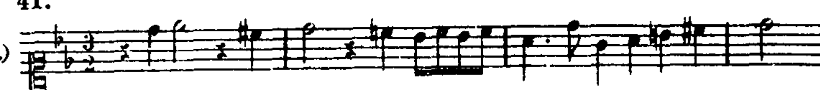
马斯涅
(MASSENET.)
(189 年)



A．托玛斯
(A.THOMAS.)
(1895年)



杜布瓦
(TH. DUBOIS.)
(1897年)



TH．杜布瓦
(TH. DUBOIS.)
(1898年)



巴拉蒂勒
(PALADILHE.)
(1899年)



杜布瓦
(TH. DUBOIS.)
(1900年)

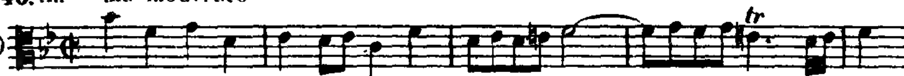


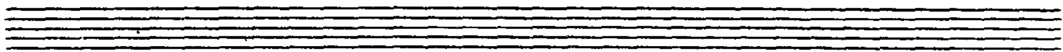
巴拉蒂勒
(PALADILHE.)
(1901年)

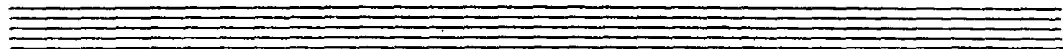


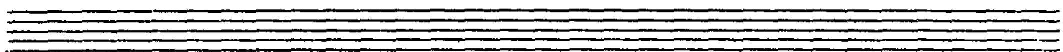
C H . 勒涅浦威
(CH. LENEPVEU.)
(1902年)

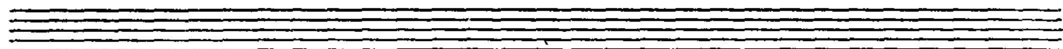
46. All^tto ma moderato

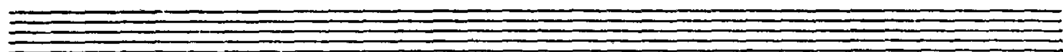


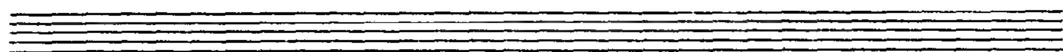


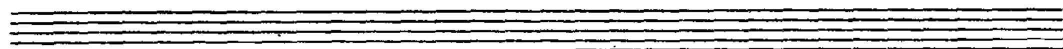


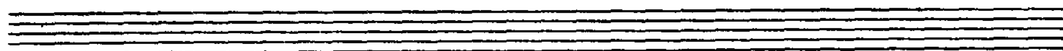


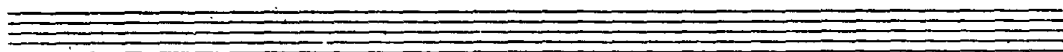


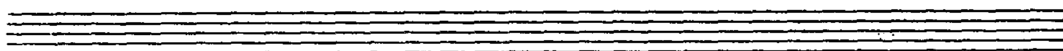


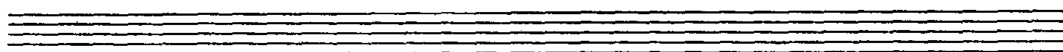












本书作者创作的主题

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

Andno

26.

Modto

27.

28.

29.

Mod.to

30.

Maestoso.

31.

32.

33.

34.

Mod.to

35.

Mod.to

36.

Mod.to

37.

38.

39.

40.

41.

从其它教程中选出的主题

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28. 

29. 

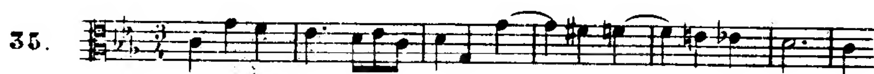
30. 

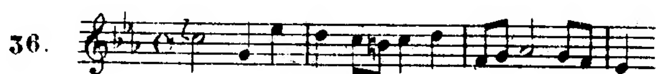
31. 

32. 

33. 

34. 

35. 

36. 

37. 

38. 

39. 

40. 

41. 

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

Mod.[to]

51.

52.

53.

54.

And.[te] con moto.

55.